NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

1914

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig

K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.	1914 Heft 1

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Verband Deutscher Musikkritiker.

Von PAUL BEKKER (Frankfurt).

Etwa Ende April d. J. ging durch die Tages- und musikalischen Fachblätter die Mitteilung, daß sich ein „Verband Deutscher Musikkritiker" mit dem gerichtlichen Sitz in Leipzig konstituiert habe. Als Gründer wurden die Herren Ehlers (München), Heuß (Leipzig), Klatte (Berlin), Kamienski (Königsberg i. Pr.), Springer (Berlin), Thari (Dresden) und Bekker (Frankfurt) genannt. Zweck der Gründung sollte der Zusammenschluß solcher Musikschriftsteller sein, die durch Bildungsgang und künstlerisch wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können. Als Ziel des Verbandes wurde die Hebung des Kritikerstandes in künstlerischer, wirtschaftlicher und sozialer Beziehung bezeichnet. Aus dieser Zweck- und Zielbestimmung ergab sich als Folge die Forderung, daß als Mitglieder nur solche Musikschriftsteller in Betracht kommen dürften, die ihrem Charakter und ihrer bisherigen Betätigung nach geeignet schienen, an der Hebung des Standes mitzuarbeiten. Diese Bestimmung wurde in der Satzung dadurch zum Ausdruck gebracht, daß für die Aufnahmemeldungen die Einsendung eines kurzgefaßten Lebenslaufes mit Angabe des Bildungsganges, sowie einiger veröffentlichter Arbeiten verlangt wurde. Die Aufnahme selbst durfte nur unter Zustimmung von $^5/_6$ aller Mitglieder erfolgen.

Das war, kurzgefaßt, das Programm, mit dem der Verband an die Oeffentlichkeit trat, indem er unbescheiden genug war, es ihr nicht als einer allgewaltigen Oberbehörde mit der Bitte um wohlwollende Begutachtung zu unterbreiten, sondern sie mit der Tatsache seiner darauf bereits begründeten Existenz zu überraschen. Es hat Gutmeinende gegeben, die nachträglich die Ansicht aussprachen, man hätte den Vorschlag einer solchen Gründung erst zur öffentlichen Diskussion stellen und die Verbandssatzung sich aus dem allgemeinen Meinungsaustausch herauskristallisieren lassen sollen. Eine recht hübsche Idee, die aber bei einem Verwirklichungsversuch zu einem kläglichen Fiasko der ganzen Sache geführt hätte. Sie wäre zu Fall gebracht worden zunächst durch die Unterminierarbeit aller derer, die instinktiv ihre Existenz durch eine auf dem Grundsatz strenger Reinlichkeit und Sachlichkeit aufgebaute Standesorganisation bedroht fühlen mußten. Wer die Verhältnisse in der Musikkritik kennt, weiß, daß diese Klasse der „Kollegen" keineswegs eine unbedeutende Minderheit repräsentiert und manchen berühmten und einflußreichen Mann zu sich zählt. Aber selbst, wenn man nur mit Gutmeinenden zu rechnen gehabt hätte, wäre eine Diskussion auf so problematischer Basis vermutlich ausgelaufen, wie das Hornberger Schießen. Schon das Wann und Wo der öffentlichen Gründung hätte erhebliche Schwierigkeiten mit sich gebracht und wie die vielen technischen Schwierigkeiten einer Satzungsformulierung hätten überwunden werden sollen, ist nicht auszudenken. Es blieb somit für jeden, der die schon so oft theoretisch erörterte Idee einer Kritikerorganisation aus dem Dämmer einer ideologischen Phantasterei in die Wirklichkeit übertragen wollte, nur eine Erkenntnis: Im Anfang war die Tat. Eine solche Tat konnte nur von Wenigen vollzogen werden, sollte sie in der Wirkung nicht abgeschwächt werden. Das Gesetz selbst gab für die Zahl der Gründer die Grenze nach unten auf sieben an und diese sieben unternahmen im Hinblick auf den reinen Zweck der Gründung und im Bewußtsein ihrer persönlichen Uneigennützigkeit das Wagnis. Sie einigten sich über die Grundzüge der Satzung unter dem Vorbehalt einer eingehenden Nachprüfung der zunächst nur skizzierten Einzelheiten und veranlaßten die gerichtliche Eintragung des Verbandes. Ein Wagnis war es nicht nur deshalb, weil jeder von uns wußte, daß das durch rein sachliche Erwägungen bedingte entschlossene Handeln uns von seiten der mißgünstig Gesinnten den Vorwurf der Anmaßlichkeit eintragen würde, sondern vor allem, weil wir, indem wir ein fait accompli schufen, die Existenz der ganzen Idee riskierten. Hatten wir mit den von uns entworfenen und endgültig festgelegten Grundzügen nicht das erfaßt und getroffen, was den Kollegen, deren zu erhoffender Beistand für den Verband Lebensbedingung war, nötig und erstrebenswert erschien, so mußte unsere Gründung an der allgemeinen Teilnahmslosigkeit elend scheitern. Und damit wäre nicht nur dieser Verband erledigt, sondern jeder andere ähnliche Versuch zur Schaffung einer Standesorganisation der Kritiker wäre auf Jahre hinaus diskreditiert gewesen. Wir waren uns also der Verantwortung, die wir auf uns nahmen, wohl bewußt, aber wir mußten sie auf uns nehmen, weil die Dinge nicht so weiter gehen durften, wie sie bis jetzt gingen und weil sonst niemand Miene machte, die Initiative zu ergreifen.

Der Erfolg hat unser Vorgehen gerechtfertigt und uns damit für unser Vorgehen Indemnität erteilt. Die Zahl der Mitglieder ist innerhalb von vier Monaten von sieben auf nahezu das Fünffache gestiegen — in Anbetracht des kleinen Interessentenkreises und des bei der Aufnahme

streng beobachteten Ausleseprinzips ein Resultat, das von den Gründern wohl selbst die optimistisch Gesinnten nicht erwartet hatten. Die erste Hauptversammlung in Jena, bei der bereits 22 Mitglieder dem Verband angehörten, hat alle Grundzüge der Satzung bestätigt, sie dadurch jeder eigenmächtigen Nebenbedeutung entkleidet und sie zur Willenskundgebung der repräsentativen Kritikervereinigung erhoben. Die durchweg einstimmig angenommenen Aenderungen sind teils redaktioneller Art, teils betreffen sie eine dem provisorischen Entwurf gegenüber sprachlich genauere Fassung, die Mißdeutungen vorbeugen soll. So wurde die Bestimmung „einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik" durch „Stellungnahme zu wichtigen organisatorischen und sozialen Fragen des Musiklebens" ersetzt. Eine bemerkenswerte Aenderung betrifft auch das Aufnahmeverfahren, an dem sich jetzt, der stark vermehrten Mitgliederzahl wegen, nicht mehr sämtliche Mitglieder direkt beteiligen, sondern, nach erfolgter Mitteilung der Bewerbernamen nur je nach Befinden empfehlen oder widersprechen, während eine sechsköpfige Kommission die Durchsicht des Materials vornimmt und die Entscheidung fällt.

Der unerwartete Erfolg gibt auch die beste Antwort auf die Frage, ob denn eine Organisation der Kritiker neben den bestehenden Pressevereinigungen überhaupt notwendig oder zweckmäßig sei. Man könnte demgegenüber einfach erwidern, daß sich kaum eine so beträchtliche Anzahl von Kritikern bereit finden würde, einen verhältnismäßig hohen Jahresbeitrag zu opfern, wenn sie nicht das Bedürfnis nach einer besonderen Organisation empfände. Dieses Bedürfnis ist keineswegs als überflüssiges Sentiment abzuweisen, sondern erklärt sich aus der besonderen Stellung des Musikkritikers im publizistischen Leben. Soweit er nur Journalist ist, kann ihm die allgemeine Presseorganisation als Standesvertretung gelten und genügen. Diese Ansicht kommt auch darin zum Ausdruck, daß auf der Hauptversammlung in Jena der Anschluß des Kritikerverbandes an den Reichsverband deutscher Presse angeregt wurde, eine Anregung, die, sobald es die Verhältnisse gestatten, befolgt werden soll. Der Musikkritiker ist aber nicht nur Journalist mit dem Spezialressort „Musik", sondern er ist der publizistische Anwalt einer K u n s t, deren Interessenvertretung mit den Aufgaben des reinen Journalismus an sich nichts gemeinsam hat, ihnen zuweilen sogar direkt entgegengesetzt ist. Die Kunstbetrachtung zielt ihrem Wesen nach auf sachlich eindringende Erkenntnis und Wertung, der moderne Journalismus auf eine möglichst schnelle und getreue Reproduktion des äußerlich erfaßbaren Geschehens. In der Tat findet man, namentlich in Großstädten, viele Kritiker, die an der Zwiespältigkeit der ihnen gestellten Berufsaufgabe gescheitert sind, sich heut nur noch als Journalisten ansehen und in ihren Leistungen Musikreporter mit kritischer Nuancierung geworden sind. Nun meine ich nicht, daß der Kritiker nur absoluter Fachmann sein soll, denn dadurch würde er sich der außerordentlichen Wirkungsmittel begeben, die ihm der Journalismus bietet. Aber er soll sich der Technik des Journalismus nur im Interesse der K u n s t bedienen, als deren Vertreter er sich i n e r s t e r L i n i e anzusehen hat. Diese Erkenntnis der ideellen Spezialmission des Musikkritikers wird durch den Kritikerverband hervorgehoben, indem er von seinen Mitgliedern die f a c h l i c h e Qualifikation fordert, die ein allgemeiner Journalistenverband nicht verlangen kann, weil die Frage der fachlichen Kompetenz, die für den Musikkritiker die Grundlage seiner moralischen Existenz bildet, für den reinen Journalismus überhaupt nicht in Betracht kommt. Von gleicher Wichtigkeit ist die Frage nach den persönlichen Charaktereigenschaften des Musikkritikers. Gerade er, dessen Amt in erster Linie nicht die Wiedergabe äußerer Tatsachen, sondern die persönliche Wertung ästhetischer Eindrücke ist, hat die fast unumschränkte Möglichkeit willkürlichen Schaltens, das vom großen Teil seines Publikums kaum kontrolliert werden kann. Er bekleidet eine Vertrauensstellung, und die Frage nach der Zuverlässigkeit seines Charakters ist daher um so wichtiger, als der Fehltritt eines Einzelnen, wenn er einmal zufällig der Oeffentlichkeit bekannt wird, gerade der Unkontrollierbarkeit und Unübersehbarkeit des kritischen Arbeitsgebietes wegen sofort vom Publikum zu verallgemeinernden Rückschlüssen auf den ganzen Stand ausgebeutet wird. Es liegt also im Interesse dieses Standes, darauf zu achten, daß derartige Fälle nicht erst durch äußeren Zufall bekannt werden, sondern daß die Standesorganisation sich von vornherein gegen jeden abschließt, auf dem der Verdacht einer nicht durchaus unanfechtbaren Amtsführung ruht. Ob und wieweit sich daraus die Verpflichtung zur direkten Anklage gegen den Betreffenden ergibt, das hängt von der juristischen Bedeutung des vorhandenen Materials ab. Für den Verband genügt es zunächst, daß er irgendwie zweifelhafte Persönlichkeiten von sich abweist, also die Frage der persönlichen Zuverlässigkeit der Kandidaten von vornherein einer besonderen, aus der Natur des Kritikeramtes sich ergebenden Prüfung unterzieht. Diese Prüfung durch den Verband ist umso wichtiger, als Verleger und Redaktionen als äußerlich nächstberechtigte und interessierte Instanzen meist nicht befähigt sind, dem Musikkritiker gegenüber eine Kontrolle zu üben.

Es kommen noch einige Gesichtspunkte äußerer Art in Betracht. Die künstlerischen und wirtschaftlichen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker sind von denen der übrigen Journalisten grundverschieden. Aus dieser Sonderstellung des Musikkritikers ergibt sich, daß seine Wünsche und Forderungen nur zum Teil in denen der journalistischen Vereinigungen enthalten sein können. In allen Fällen jedoch wo spezielle Berufsinteressen in Frage kommen, wird er an den bestehenden Organisationen keine Stütze finden, da diese sich nicht kompetent fühlen werden, über Dinge aus einer ihnen fremden Fachmaterie zu urteilen. Ein interlokaler Kritikerverband ist daher die notwendige E r g ä n z u n g der allgemeinen Presseorganisationen. Er identifiziert sich mit ihren Bestrebungen, soweit diese wirtschaftliche und allgemeine Standesangelegenheiten betreffen. Er geht aber über diese allgemein journalistische Interessenvertretung hinaus, indem er aus den besonderen Anforderungen, die für den Musikkritiker gelten, b e s o n d e r e Standesinteressen ableitet. Er vertritt diese Standesinteressen seinen Mitgliedern gegenüber durch die erwähnten einschränkenden Aufnahmevorschriften, nach außen hin hat er gemäß § 2 der Satzung seine Tätigkeit zu richten

1. auf die Hebung des Kritikerstandes, insbesondere durch Stellungnahme gegen Mißstände in der Musikkritik und im Berufsleben der Musikkritiker,
2. auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch Stellungnahme zu wichtigen organisatorischen und sozialen Fragen des Musiklebens,
3. auf die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker,
4. auf die Besetzung von Musikkritikerstellen, indem der Verband mit Verlegern und Redaktionen Fühlung zu nehmen sucht und ihnen geeignete Kräfte unentgeltlich in Vorschlag bringt.

Wenn man diesen Tätigkeitsplan auf seine Tendenz hin prüft, wird man sehen, daß diese eine rein o r g a n i s a t o r i s c h e ist und sich von allem fernhält, was auch nur im mindesten die Freiheit des Einzelnen in bezug auf künstlerische Anschauungen behindern könnte. Ein dahingehender Versuch wäre geradezu eine Absurdität, denn wie es praktisch zu ermöglichen sein sollte, Uebereinstimmungen in kritischen Werturteilen unter den Mitgliedern eines Verbandes herzustellen, von denen einige in Zürich, andere in Königsberg, noch andere in Paris und die übrigen an den verschiedensten Orten Deutschlands wohnen, das ist selbst im Zeitalter der drahtlosen Tele-

graphie schwer auszudenken. Eine einheitliche Stellungnahme kann nur erfolgen in allgemeinen Berufsangelegenheiten, bei denen der Einzelne nicht als Individuum, sondern als Standesangehöriger interessiert ist. Nehmen wir z. B. an, daß ein namhafter Kritiker einen Kompositionsabend schroff ablehnend bespricht und der Komponist nachher öffentlich unter Schmähungen gegen den ganzen Stand feststellt, daß jener Kritiker nur einen kleinen Teil der Kompositionen gehört hat, so kann der Verband zwischen dem Kritiker und sich eine scharfe Grenze ziehen und gleichzeitig dem Komponisten wegen seiner Verallgemeinerungen auf die Finger klopfen. Wie sich die Mitglieder im übrigen zu den Kompositionen stellen, ob sie Anhänger oder Gegner des Komponisten sind, geht den Verband nichts an und wird ihm auch sehr gleichgültig sein.

Es ist nun die Frage aufgeworfen worden, nach welchem Prinzip oder Maßstab der Verband über die Aufnahme neuer Mitglieder entscheidet. Darauf kann es nur eine Antwort geben: nach gar keinem, das sich in bestimmte Regeln fassen läßt. Der Verband weiß sehr wohl, daß es kein Normalmaß für Kritiker gibt, sondern daß hier, wie überall in der Kunst, die Wertbestimmung stets nur der Persönlichkeit zu entnehmen ist. Es ist also nicht Aufgabe der Aufnahmekommission, das vorgelegte Material auf bestimmte, technisch fixierbare Gesichtspunkte hin zu untersuchen, sondern daraus ein Bild der Persönlichkeit des Bewerbers zu gewinnen. Diesem Zweck soll auch in erster Linie der biographische Abriß dienen, bei dessen Beurteilung wir uns durchaus im klaren darüber sind, daß die Kunst der Kritik der Hauptsache nach Sache des Talentes ist, das sich auf die mannigfaltigste Art heranbilden kann. Gerade die Mannigfaltigkeit der Entwicklungsmöglichkeiten macht es wünschenswert, daß wir alle, gleichviel von welchem Ausgangspunkt wir kommen, uns über die ideelle Einheitlichkeit unseres Zieles klar werden, anstatt, wie es bisher häufig geschehen ist, uns nach der Verschiedenheit der angewandten Mittel zu klassifizieren oder gar dementsprechend Parteistellungen zu bilden. Der Historiker und Theoretiker, der seine Wissenschaft praktisch anzuwenden sucht, der Praktiker, der seine Kenntnisse wissenschaftlich fundiert, der Journalist, der sich in ehrlicher Arbeit auf musikalischem Gebiet heimisch macht, der Psychologe, der nach künstlerischer Anwendung seiner Erkenntnisse sucht, das sind — um nur einige Beispiele zu nennen — sämtlich Typen des modernen Musikschriftstellers und keiner von ihnen kann behaupten, er allein sei befugt, Musikkritiken zu schreiben und dieser oder jener andere sei seiner Herkunft wegen ein schlechter Kerl. Das, was den Maßstab der Beurteilung einzig geben kann, ist die Art, wie der Bewerber mit seinem Material arbeitet, wie er es anwendet. Das festzustellen, ist Sache der Aufnahmekommission. Um einseitige Urteile nach Möglichkeit zu verhindern, ist sie aus sechs Mitgliedern zusammengesetzt. Selbstverständlich können auch diese sechs in der Ablehnung wie in der Annahme fehlgreifen, aber solange wir kein besseres Mittel wissen, das einen Zunftzwang ausschließt und doch eine Auslese ermöglicht, müssen wir die Einrichtung der Kommission beibehalten [1].

Im übrigen scheint mir gerade in der Vereinigung wesensverschiedener, aber doch gleichstrebender Elemente ein wichtiger Gewinn der Verbandsgründung zu liegen und in diesem Punkt darf sogar die Tendenz einer gegenseitigen Beeinflussung zugegeben werden: insofern nämlich, als wir erkennen lernen, daß das ideell Gemeinsame unseres Strebens, das sich in den organisatorischen Ideen des Verbandes ausspricht, bedeutungsvoller ist, als die Mittel, deren wir uns je nach Neigung und Bildung bedienen, also daß es auf das Ziel, nicht aber auf die Methode der Kritik ankommt. Diese ist persönliches Eigentum des Einzelnen und gibt ihm seinen individuellen Wert, das Ziel aber ergibt sich aus der Auffassung vom Wesen der Kritik und in dieser Auffassung müssen wir, wenn wir sachliche Diener der Kunst sein wollen, übereinstimmen — gleichviel, ob wir Strauß, Reger, Mahler anhängen oder ob wir sie bekämpfen. Wenn man auf Grund einer solchen Anschauung hin den Verband einer einseitigen Interessenpflege beschuldigen will, so mag man es tun. Der Beurteiler aber, der in der Gründung irgendeine Parteikonstituierung im hergebrachten Sinn zu erblicken vermeint oder glaubt, daß der Verband auf eine solche hinsteuere, gibt damit nur die Engherzigkeit seiner eigenen Anschauungen vom Wesen der Kritik zu erkennen.

Man hat gefragt: was kann der Verband erreichen? Wenn er zunächst nur erreicht, daß die konventionellen Begriffe über Kritik und Kritiker im Publikum wie in Fachkreisen freieren Anschauungen weichen und daß die Vertreter der einzelnen kritischen Disziplinen voneinander lernen anstatt sich zu befehden, so wäre damit schon eine sehr wertvolle innerorganisatorische Arbeit getan. Im übrigen kann er durch die Tatsache seines Vorhandenseins manchem Schwachen den Rücken steifen und manchem nach außen hin Starken — unbequem werden. Es kommt gar nicht darauf an, daß der Verband möglichst viele Mitglieder zählt — im Gegenteil, er soll kein Massenbund sein, sondern eine Vereinigung der Wenigen. Nur ein Gewissen, keine äußerlich imposante Heeresmacht. Deshalb ist es schwer zu begreifen, wie eine „Zeitschrift für die Reform des Musiklebens" bemerken kann, daß der Verband kaum großen Einfluß erlangen würde, da die Grenzen für die Aufnahme zu eng gezogen seien. Tatsächlich verlangt der Verband nur sachlich und moralisch einwandfreie Mitglieder. Weniger kann er beim besten Willen nicht verlangen, sonst wäre die ganze Gründung eine Farce. Einen Einfluß aber im Sinne äußerer Macht will er gar nicht haben. Er ist im Grunde kein Kampf-, sondern ein Interessenschutz-Verband, ein passives Regulativ, das aktiv nur da erscheint, wo die Verhältnisse ein Eingreifen erfordern. Auch dieses Eingreifen wird sich darauf beschränken, den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Verbandsanschauung scharf und vernehmlich zu bezeichnen. Welche Konsequenzen die davon Betroffenen, seien sie Verleger, Redaktionen oder Schriftsteller daraus ziehen wollen, das bleibt ganz ihrem Ermessen überlassen und hängt letzten Endes von dem Grade ihres sachlichen Verantwortlichkeitsgefühls ab. Aufgabe des Verbandes ist es nur, dieses Gefühl, das zuweilen schlummert, zu wecken und es ihnen deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Um das zu erreichen, bedarf er nicht einer äußerlich imposanten Quantität, sondern nur der unantastbaren Qualität der Mitglieder.

Das Mittel, dessen der Verband sich für seine Weckarbeit bedient, werden die in zwangloser Folge je nach Bedarf erscheinenden Mitteilungen sein. Indem der Verband sich zu ihrer Herausgabe entschloß, hat er sich auch außerhalb der Protektionszone der Musikzeitungen begeben und überläßt es diesen, ihr Verhalten zu ihm ganz nach redaktionellem Ermessen ohne jede private Verbindlichkeit zu regeln. Es ist der Beschluß gefaßt worden, Kritiker, die Eigentümer von Fachzeitschriften sind, nicht aufzunehmen. Bei der Festsetzung dieses Beschlusses waren nicht im mindesten persönlich sachliche, sondern rein prinzipielle Erwägungen maßgebend. Wenn der Verband gegen einen Kritiker etwas einzuwenden hat, wird er den Mut haben, dies klar auszusprechen — gleichviel ob dieser Kritiker Zeitungseigentümer ist oder nicht. Hier aber handelt es sich nur um die grundsätzliche Wahrung der gegenseitigen Unabhängigkeit. Im gemeinen Sinn klüger wäre es gewesen, man hätte den Häuptern der Fachblätter den Beitritt so leicht wie möglich gemacht, um dann in den Zeitungen bequem agitieren und propagieren zu können. Da der Verband indessen kein Agitations- oder Propaganda-

[1] Der Kommission gehören an Dr. Neitzel, Max Hasse, Dr. Wolffheim, Dr. Heuß, Paul Ehlers, Paul Bekker. Die drei letztgenannten nebst Dr. Kamienski und Dr. Springer bilden den Vorstand.

klub sein will, sondern es den einzelnen Mitgliedern überläßt, in der ihnen geeignet scheinenden Weise zu werben, so glaubte er, auf diese Art Klugheit verzichten zu dürfen und sich von jeder direkten Verbindung mit Fachblättern freihalten zu müssen. Die Kritiker-Verleger, die Sinn und Charakter der Gründung verstehen, werden es begreifen, daß der gefaßte Beschluß nicht im mindesten eine Kränkung in sich schließt, sondern die unvermeidliche logische Folge der Organisationsidee ist. Der Verband steht den Fachblättern grundsätzlich keineswegs feindlich gegenüber, er darf aber auch nicht in den Verdacht der Abhängigkeit oder der Dienstbarkeit kommen. Sie können mit ihm sympathisieren und, wenn sie seine Bestrebungen billigen und ihn ohne falsche Voreingenommenheit beurteilen, werden sie dies eigentlich tun müssen, freiwillig, aus sachlichen Gründen. Der Verband aber will und darf niemandem zu Dank verpflichtet sein. Er muß frei sein — frei vor allem von den Fesseln der Freundschaft.

Nach diesen Darlegungen darf ich es mir versagen, ausführlich auf einige öffentliche Angriffe gegen den Verband einzugehen, um so mehr, als sachliche Einwände, die ohne Entstellungsversuche arbeiten und die dem Verband in Wahrheit zugrunde liegende Idee oder deren Ausführung treffen, bisher nicht laut geworden sind. Der Verband wird voraussichtlich auch weiterhin weniger mit dem offenen, als mit dem heimlichen Widerstand jener zu kämpfen haben, denen seine Existenz nicht behagt, weil sie ahnen, daß er ihnen gelegentlich lästig werden könnte. Ob er diesen Widerstand niederzwingen wird oder nicht, wird die Zukunft erweisen. Die Entscheidung liegt bei seiner eigenen Tüchtigkeit. Geht er zu Grunde, so war ein Fehler in dem Organismus und der Untergang war verdient. Setzt er sich durch — nun, so werden wir sehen, was er zu leisten vermag. Die Zeichen deuten, das darf man heut schon sagen, auf ein gutes Gedeihen und wenn die, die er zu sammeln strebt, immer das Interesse an der Sache über das an der Person setzen, so werden bald alle beisammen sein, auf die er zählen zu dürfen glaubt.

Ich möchte diese Zeilen nicht schließen, ohne zu betonen, daß das, was ich darin gesagt habe, eben meine persönliche Ansicht von dem Verband ist. Wer sich über die einzig authentischen Grundsätze der Organisation unterrichten will, mag die Satzungen nachlesen, die ebenso wie die „Mitteilungen" jedem, der sich dafür interessiert, auf Wunsch zur Verfügung stehen. Wir treiben keine Geheimniskrämerei, aber wir bieten uns auch nicht an. Wir werden unseren Weg ganz ruhig weiter gehen — im Bewußtsein, frei von allen Nebenabsichten einer guten Sache zu dienen.

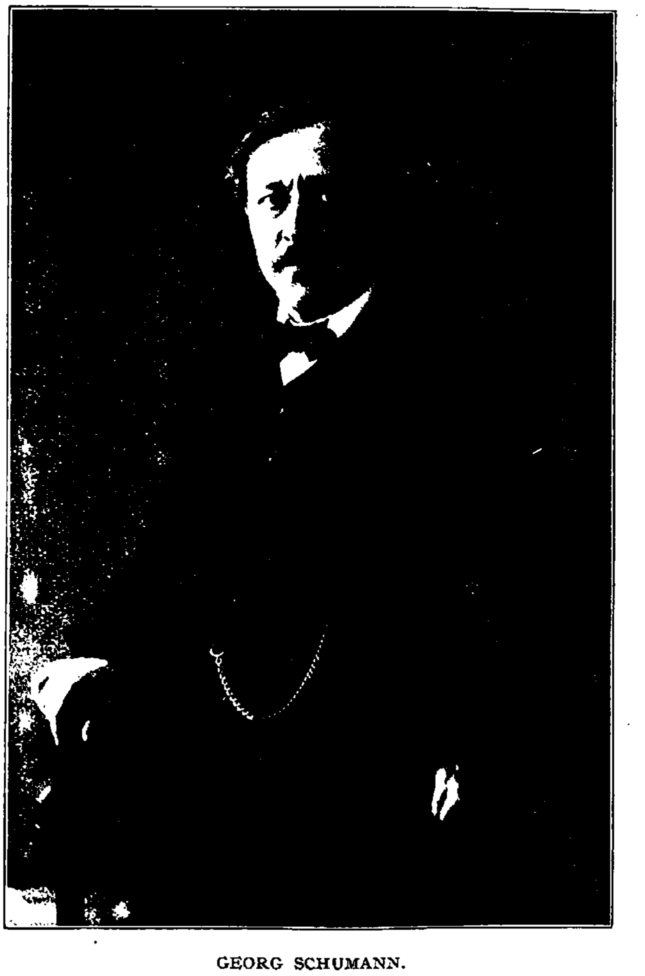
* * *

Nachschrift der Redaktion. Wir können diese Zeilen nicht hinausgehen lassen, ohne ihnen ein paar Worte als Geleit mit auf den Weg zu geben. In der Zeit, wo sich alles „organisiert", wo die Zusammenschlüsse nicht bloß auf die bürgerlichen Berufe beschränkt bleiben, sondern mehr und mehr auf das bisher als „frei" geltende künstlerische Gebiet hinübergreifen, konnte schließlich der Kritikerstand auch nicht abseits stehen. Ein Musikkritikerverband war aber umso nötiger, als die Zustände in der Musikkritik noch immer der Verbesserung bedürfen. Die Art der Gründung des Verbandes ist freilich mehrfach sogleich auf Widerspruch gestoßen. Doch darauf mußte man bei ihrer Exklusivität gefaßt sein. Immerhin werden sich auch sachliche Einwände regen: Bekker sagt z. B., daß die Standesorganisation sich von vornherein gegen jeden abschließt, „auf dem der Verdacht einer nicht durchaus unanfechtbaren Amtsführung ruht". Genügt denn der „Verdacht" allein? Wenn man bedenkt, daß jede Abweisung eines Aufnahmegesuches zum mindesten ein Befremden beim Betroffenen hervorruft, in den meisten Fällen eine Kränkung bedeutet; daß schließlich, bei genügendem Einfluß des Verbandes, solche Ablehnungen schwere wirtschaftliche Schädigungen, unter Umständen die Gefährdung der Existenz nach sich ziehen könnten, so wird dieser Verdachts-Passus nicht aufrecht zu halten sein, er könnte unter Umständen auch dem Verband Unannehmlichkeiten bereiten. Doch wir wollen am Einzelnen heute nicht kritisieren, es vielmehr mit Genugtuung begrüßen, daß der „Verband Deutscher Musikkritiker" das Licht der Welt erblickt hat. Wir haben das Vertrauen zu seinen Mitgliedern, daß sie Mißstände, die sich in der Praxis als solche herausstellen sollten, rückhaltlos beseitigen würden. Und es genügte tatsächlich nicht, durch die Auswahl bloß einen musikkritischen Areopag in Deutschland zu schaffen; das Ziel soll so weit wie möglich gesteckt werden; der Arbeit gibt es viel, und mehr als eine Frage ist zu lösen. Wünschen wir dem neuen Verband für seine schwierige und heikle Aufgabe alles Glück. Inwieweit wir mit ihm bei Lösung der vielseitigen Aufgaben gemeinsame Arbeit machen, das hängt von der Stellung ab, die der Verband den Fachzeitschriften gegenüber einnehmen wird. Man braucht sich noch nicht „anzubieten", wenn man für hohe Ziele zuverlässige Bundesgenossen sucht!

Tonsetzer der Gegenwart.

Georg Schumann.

Läßt man einmal die kritischen Stimmen des Tages vor seinem Geiste vorüberziehen, so vernimmt man gewöhnlich ein drohendes Rauschen, wie von einem fern tobenden und brandenden Meere, das seine Wellen der steilen Küste mit Zorn und Groll ins Angesicht wirft. Bei näherem Zuhören löst sich als immer wiederkehrende Melodie, bald im schreienden Unisono, bald in qualvoller Vielstimmigkeit, bald im Brummstimmenchor oder in hohl pathetischer Heldenhaftigkeit einherschreitend, die ewige Klage um den Verfall der Musik in unserer Zeit los. Ewig ist sie; denn zu allen Zeiten ist sie erschallt und wird auch in Zukunft nie enden. Ist denn nun unsere Zeit wirklich so schlimm? Stammen unsere Modernen wirklich unmittelbar vom Teufel



GEORG SCHUMANN.

ab? Sind nur die Toten die Engel? Ich meine, es ist geradezu undankbar und ein Frevel an dem Rufe unserer Zeit, wenn man angesichts bedeutender Charakterköpfe, wie z. B. Strauß und Reger, immer nur Klagen und nichts als Klagen vorzubringen weiß. Freilich, es gibt eben Leute, in denen das physikalische Gesetz der Trägheit in seiner größten Vollendung wirksam ist, denen schon der Gedanke an eine Rotation Schwindel verursacht, denen der nächste Zaun das Ende der Welt bedeutet, und die sich eben nur „in der Gewohnheit trägem Gleise“ behaglich fühlen.

Ein Tonstück mißt man in erster Linie nach seinem poetischen Gehalte, und so muß man folgerichtig eine Musikperiode nach dem Verhältnisse messen, in dem sie zur Poesie, d. h. zum poetischen Empfinden steht. Und nach dieser Seite hin brauchen wir unsere Zeit wahrlich nicht zu verdammen; denn wir haben doch eine Reihe hervorragender Tonpoeten, ja, das ganze Streben unserer besten Köpfe geht nach Vertiefung des poetischen Gehaltes.

Zu diesen Tonpoeten ist auch der Berliner Singakademiedirektor *Georg Schumann* zu zählen, dem die folgenden Zeilen gelten sollen.

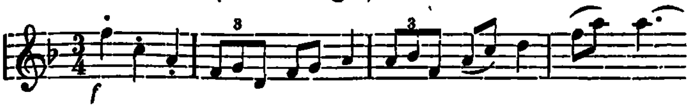
Sein Lebensgang ist kurz folgender: Er ist 1866 als der Sohn des Stadtmusikdirektors in Königstein an der Elbe geboren. Von seinem Vater erhielt er schon frühzeitig die erste technische Ausbildung, so daß er bereits mit neun Jahren unter den ersten Geigern im Orchester seines Vaters mitwirken konnte. Dadurch hatte er den Vorteil, schon im frühesten Kindesalter mit dem Orchester bekannt zu werden, wodurch die Grundlage zu seiner meisterhaften Behandlung gelegt wurde. Von seinem Großvater erlernte er das Orgelspiel, und schon mit dem zwölften Lebensjahre konnte er das Organistenamt in seiner Vaterstadt ausüben. Später war er Schüler von C. A. Fischer, B. Rollfuß und Fr. Baumfelder in Dresden. 1881 trat er zum erstenmal öffentlich als Pianist auf. Der Erfolg seines Spiels gewann Meister Reineckes Interesse, und so bezog er 1882 das Leipziger Konservatorium, wo er zu den „sieben Raben“ des Holsteinstifts gehörte. Hier widmete er sich nachdrücklich der Komposition und bereitete sich auf den Dirigentenberuf vor. 1888 verließ er das Leipziger Konservatorium, war von 1890 bis zum Herbst 1896 Dirigent des „Gesangvereins“ in Danzig, 1896—1899 Dirigent der Bremer Philharmonie und wurde dann auf den bedeutsamen Dirigentenposten der Berliner Singakademie berufen, mit dem die Mitgliedschaft der Königl. Akademie der Künste verbunden ist. Hier brachte er in das in der Tradition etwas erstarrte Institut durch Aufführung moderner Werke neues Leben.

Um nun den Komponisten musikalisch deutlich zu charakterisieren, halte ich es für zweckmäßig, einige Werke einer Analyse zu unterziehen, die für seine Bedeutung am meisten ausschlaggebend sind. Auf diese Weise wird hoffentlich der Leser am ehesten die Anregung gewinnen, sich mit dem Komponisten zu beschäftigen, und solchem Zwecke soll ja eine Arbeit wie diese nur dienen.

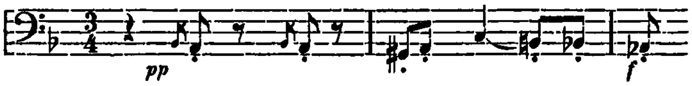
Greifen wir zuerst nach op. 34, der *Serenade* für großes Orchester!

Dem Gebiete der Programmusik angehörend, zeigt sie uns den Komponisten von der volkstümlichen und von der humoristischen Seite. Schon die „Variationen über ein lustiges Thema“ (op. 30) hatten die Begabung Schumanns für die letztere ins hellste Licht gestellt. In der Serenade waltet ebenfalls wieder ein gesunder, urwüchsiger Humor, der aber hier nicht Selbstzweck ist, sondern zu der gemütlich-sentimentalen Seite einen Gegensatz schafft, wie er nicht wirksamer gedacht werden kann. Dadurch bekommt die ganze, im Grunde genommen höchst einfache „Handlung“ oder Begebenheit einen originellen Anstrich. Man kann hier von Handlung reden, da, wie gesagt, die Serenade Programmmusik bietet. Jeder Satz trägt als Richtschnur seine Ueberschrift. Die Themen sind volkstümlich gehalten. Als fremder Bestandteil tritt der Anfang des Volksliedes „Der Edelmann im Habersack“ auf.

Erster Satz: Fröhlicher Auszug der Teilnehmer, in denen sich schon die Gegner und Spötter bemerkbar machen. Nach zwei einleitenden Takten (Horn- und Trompetenrufe) setzt das volle Orchester, das, nebenbei gesagt, die übliche Besetzung nicht überschreitet, mit dem gemütlichen, volkstümlichen ersten Thema ein (F dur-Allegro)



dem nach 20 Takten ein zweites ebenfalls in F dur folgt, das sich im zehnten Takte überraschend nach A dur wendet. Dieses bringt innigere lyrische Momente in die harmlose Fröhlichkeit des Anfangs. Der Anfang des zweiten Themas gewinnt weiterhin größere Bedeutung. In freundlicher Weise entwickelt sich der Satz, unter Scherzen und fröhlichen Gesprächen marschieren die Teilnehmer weiter. Eine kurze Zusammenführung von Teilen beider Themen: Sie sind am Ziele. Vorsichtige Hornrufe. Man zerstreut sich, um auszuforschen, wo die Angebetete wohnt, man sucht nach verschiedenen Seiten, ruft, antwortet sich gegenseitig. Dieses kurze Zwischenspiel ist von intimer Schönheit. Endlich ist der Ort gefunden, man sammelt sich und nimmt Aufstellung. Da künden scharfe Akkorde die Anwesenheit der Spötter an. Mit einer grotesken Cellofigur beginnt der Spott. Fagott und Kontrafagott machen einen burlesken Witz:



der gehörig belacht wird. Holz und Streicher wollen sich gegenseitig in der Neckerei überbieten. Dazwischen hinein ertönt, zuerst gedämpft, später offen, in der Trompete der Anfang des Volksliedthemas. Die Szene ist voll köstlichsten Humors. Bisher haben die Teilnehmer geschwiegen. Als aber die Geschichte zu toll wird, rücken sie den Spöttern mit ein paar kräftigen Oktavsprüngen energisch und erfolgreich zu Leibe. Die Spötter ziehen sich zurück, infolgedessen wächst die Fröhlichkeit der Teilnehmer (Reprise mit dynamischer Steigerung). Mit einem langen Hornruf, der aus den ersten zwei Takten des ersten Themas herauswächst, endet der Satz.

Zweiter Satz: Nächtlicher Spuk. Ein gehaltener fis moll-Akkord in hoher Lage. Vorsichtiges Spähen. Dann nimmt die Klarinette in tiefer Lage den Fagottwitz aus dem ersten Satze auf, worauf sofort die Spötter aus allen Ecken hervorhuschen und ihrer Laune die Zügel schießen lassen. Weiterhin singt die Klarinette eine karikierte Liebesmelodie, die wieder sehr belacht wird. Erste Violinen und Bratschen bringen den Anfang der Karikatur in der Vergrößerung, was zuerst wirklich für eine Liebesmelodie gehalten wird; denn der Spott schweigt, bis sich Fagott und Klarinette doch nicht halten können und ihre Witze machen, worauf zuerst die Flöte, dann alles reagiert. Ein köstlicher Spaß, ein Schrecken aller Philister, findet sich dort, wo die Flöten kurz vor der Wiederholung zusammen in kleinen Sekunden über eine Oktave in die Höhe gehen, nur von der Klarinette begleitet. Am Schlusse noch einmal leise der burleske Witz, gedämpfter Hornruf, Hinaufflattern der Harfe: Der Spuk ist verschwunden. Eine große Rolle spielt im ganzen Satze die Chromatik, mit deren Hilfe der Komponist den Humor wirkungsvoll zu steigern weiß. Das Ganze ist von einem übersprudelnden Lebensgefühl, von einer Grazie des Humors, die den Sinn unweigerlich gefangen nimmt. Die Orchesterfarben sind äußerst geschickt aufgetragen, namentlich die Holzbläser mit Virtuosität behandelt.

Dritter Satz: Ständchen. Adagio. Nach ein paar präludierenden Harfenakkorden singt die Klarinette eine süße, sehnsuchtsvolle Liebesmelodie (E dur), für deren akkordliche Grundlage außer der Harfe in der Hauptsache Hörner und Fagotte sorgen. Unterbrochen wird die Melodie von einem innigen kurzen Satz der Streicher.

Vierter Satz: Intermezzo. Absage. Das Ständchen hat leider nicht den erwünschten Erfolg gehabt. Die Oboe bringt in wiegendem $3/4$-Takt (a moll) die Absage. Im Mittelsatz nochmals Bitten jetzt beider Klarinetten. Alles vergebens. Die Absage wird wiederholt, und zwar jetzt ernster vom Horn eingeleitet. Mit einem ergebungsvollen, entsagenden Seufzer der Klarinette schließt der Satz.

Fünfter Satz: Finale: Die Liebhaber ziehen grollend unter Hohn und Spott der Gegner ab. In einem von den Streichern unisono angeführten presto-f moll-Satze lassen die Liebhaber ihren Zorn über die Absage aus. Voll Wut steigert sich das Zornthema bis zum *ff*. Da setzen spottend die Holzbläser mit dem Volksliedthema ein, zur Erhöhung des Spottes gestalten sie den Rhythmus im Anfang jetzt = . Dazu später die Zornausbrüche der Liebhaber in den Streichern! Das ist eine Situation, die unwillkürlich zum Lachen reizt. Als lyrisches Moment, aber ironisch gemeint, bringen die Holzbläser:



das später zu einem hübschen Zwischensatz im $3/4$-Takt verwendet wird, der, breiter ausgeführt, auch in der Wiederholung eine Rolle spielt. Die Reibereien werden immer heftiger. Dazwischen hinein noch ein launiges Thema in a moll, nach dessen Ausführung das Volkslied Trumpf wird. Die Motive fallen immer dichter zusammen, bis der Spektakel seine

äußersten Grenzen erreicht hat. Fermate. Klarinetten und Fagott bringen eine volkstümliche Bemerkung! Ihr nehmt alles viel zu schwer. Es ist es aber doch auch, sagen die Streicher mit dem Anfangsmotiv, lassen sich jedoch bekehren und stimmen endlich zum Schluß selbst mit in das spottende Volksliedthema ein. Großer Jubel. Schluß.

Die Serenade ist ein Werk von ungewöhnlichem Klangreiz, spannend bis zum Ende, in ihrer glücklichen Vermischung von Innigkeit und Humor ein Meisterwerk, dabei äußerst klar in der Form, so daß der Zuhörer den Genuß nicht teuer zu erkaufen braucht.

Der volkstümlichen, gemütvoll-humoristischen Serenade entgegengesetzt ist die mit größtem Ernst und tiefster Leidenschaft erfüllte „Ouvertüre zu einem Drama" (op. 45) d moll.

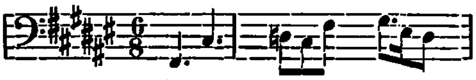
Nächst den Orchesterwerken steht an größeren Arbeiten op. 40 „Sehnsucht" (Schiller), für gemischten Chor mit Orchester. Die thematische Arbeit liegt hier lediglich im Orchester. Die erste Strophe des Gedichts bringt der Chor ohne Begleitung als Einleitung, wie präludierend, sinnend, anschauend. Das Tempo ist hier abwechslungsreich, etwa rezitativähnlich zu gestalten. Dann vier Takte Wogen im Orchester auf D I 4^6, worauf das stimmungsvolle Hauptthema einsetzt:



das ungemein zart und anmutig den ewigen Frühling schildert, der „in dieses Tales Gründen" nicht zu finden ist. Lauschend, wie um die Schönheit nicht zu stören, setzt der Chor ein: „Harmonien hör' ich klingen." Leichtwallend wehen leichte Winde, gold'ne Früchte winken zwischen Laub und Blumen! Alles wird sehnsuchtsvoll angeschaut, und im Anschauen steigert sich der Wunsch, es zu besitzen. Doch vergeblich. Stiller und stiller wird es. Ergebungsvolle Seufzer steigen auf und zerflattern. Es ist erstaunlich, wie in dem ganzen breiten Satze bis hierher das erste Thema ausgebeutet ist. Alles atmet Stimmung, Wohlklang, Schönheit. Da beginnt in scharfem Allegro, $^4/_4$-Takt, ein Orchesterzwischenspiel:



In höchsten dynamischen Akzenten und festen Rhythmen bringt der Chor: „Doch mir wehrt des Stromes Toben", vom Orchester mit stürmender Macht begleitet. Die Sturmschilderung erhebt sich im Nachspiel dieses Satzes zu wildester Gewalt. Scharfe Akkorde enden plötzlich im *pp* Andante Fis dur. Das Horn beginnt:



Fortsetzung im Englischhorn, in den Streichern wogendes Weben, im Chor: „Einen Nachen seh' ich schwanken." Dieser wieder außerordentlich stimmungsreiche Zwischensatz führt in das erste Thema hinein, das jetzt unter den Worten: „Frisch hinein! Du mußt glauben, du mußt wagen" usw. seine größte Steigerung erfährt. Die Sehnsucht wird sich dessen gewiß, daß das Wunder kommen muß, das sie in das schöne Wunderland führt. In dieser seligen Gewißheit schließt das Ganze verklärend ab. Die Stimmung des Gedichts ist vom anschauenden Standpunkt aus erschöpfend wiedergegeben. Die klare Form erleichtert das Verständnis des Werkes ungemein.

Einen außerordentlichen Erfolg hat Schumann mit seinem fünfzigsten Werke gehabt, der „Ruth". Das Werk ist durch zahlreiche Aufführungen so bekannt geworden, daß sich ein ausführliches Eingehen darauf erübrigt. Es ist eins von jenen Werken, die man lieb gewinnen muß und zwar je mehr, je länger man sich damit beschäftigt. Ist schon der im Grunde genommen höchst einfache Stoff vor allem uns Deutschen sehr sympathisch, so erhöht sich diese Sympathie noch durch die Art und Weise, wie ihn Schumann erweitert und vertieft hat und zwar nach der lyrischen Seite hin. Streng sachliche Beurteiler werden ja manches „hineingetragen" finden, wie den dramatisierenden Chor bei der Rückkehr der Naemi und der Ruth und den Chor der Nachtgeister, aber der Musiker wird diese „dramatischen" Bedenken gern zurückstoßen, da es sich um musikalisch ganz hervorragende Dinge handelt. Den angeführten ersten Chor charakterisiert eine außergewöhnlich scharfe packende Deklamation, die in Verbindung mit der Rhythmik den Eindruck freier, aufgeregter Gespräche hervorruft. Treffender kann die grollende Menge kaum gezeichnet sein als durch den Anfang:



Man beachte hier die jüdelnde letzte Phrase, ebenso wie später das geschwätzige



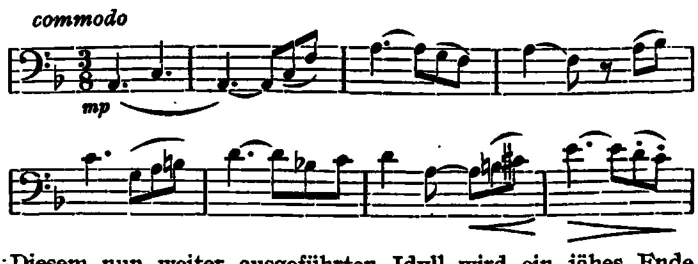
Es steckt etwas von Straußscher Schärfe in dieser ruckweisen Deklamation. Wer denkt hierbei nicht an die charakteristischen Sprachakzente in der „Salome"! Auch die instrumentale Grundlage steht hier in rhetorischem Lichte. Der ganze Chor ist ein Meisterstück musikalischer Charakterisierungskunst.

Der Chor der Nachtgeister gehört ebenfalls in dieses Gebiet. Durch die auf der Verwendung der Chromatik beruhende Freizügigkeit der Tonarten ist in der Schilderung von spukhaften Gestalten und unfaßbaren Nebelerscheinungen gegenüber der Mendelssohnschen Sommernachtstraumpoesie ein großer Umschwung eingetreten. Durch die Unbestimmtheit der Tonart wird diesen Gestalten noch mehr von einer greifbaren Wesenheit genommen. Rechnet man hierzu das Unstete der chromatischen Melodien, die ausgiebige Verwendung verminderter, übermäßiger und alterierter Akkorde, sowie den reichen, schillernden Farbenwechsel moderner Instrumentationskunst, so ergibt sich ein Bild, wie es in der Feinheit der Gliederung und der Charakteristik wohl nicht zu übertreffen ist. Mag sein, daß anderen Geschlechtern mit anderen Nerven eine andere Darstellung besser zusagt, für die Empfindlichkeit des moderneren Menschen ist jedenfalls somit das Vollkommenste geschaffen worden, was möglich erscheint.

In dem Nachtgeisterchor spielt der übermäßige Dreiklang mit seinen Umkehrungen eine große Rolle. In seiner Verzerrung läßt gerade er der Phantasie in der Bildung von Vorstellungen einen weiten Spielraum, gleichzeitig ein leises Grauen vor den Schemen erweckend, die auf- und abwärts schweben, unbestimmt, ob sie Glück oder Unglück bringen.

Auf dem Gebiete der *Kammermusik* hat sich Schumann einen großen Erfolg errungen mit dem *Klavierquintett op.* 49 (F dur).

Der erste Satz bringt nach zwei einleitenden Takten unter lauschender, welliger Bewegung des Klaviers, der Bratsche und dem Pizzikato der beiden Violinen das erste Thema im Cello, einen beinahe volkstümlich zu nennenden idyllischen Gesang voll zufriedener Lebensfreude!



Diesem nun weiter ausgeführten Idyll wird ein jähes Ende bereitet durch scharfe Schläge vom Klavier, denen lebhafte Bewegung in den Streichern folgt. Der energischen, kurzen Ueberleitung folgt am Klavier ein Seitenthema, schwankend, zögernd, rhythmisch verändert, in d moll beginnend, aber bald unstet umherirrend. Bald flammen in I. Vl. und Vc. leidenschaftliche Motive auf, die den Anstoß zu äußerst aufgeregtem Musizieren geben. Mild beschwichtigend ertönt das erste Thema in den Strudel hinein, ohne daß es ihm gelingt, die Wellen auf die Dauer zu glätten. Hart fallen die erwähnten Schläge, jedoch wird bald ihr Charakter gemildert, und nach einer breit ausgesponnenen Durchführung erscheint, mit glänzender Steigerung eingeführt, in strahlendem Unisono der Streicher unter jubelnder Begleitung des Klaviers das erste Thema (Wiederholung). Dem ersten Satz folgen als zweiter Variationen über ein zuerst vom Klavier allein aufgestelltes Thema, das in seiner Naivetät auf das frohe Hauptthema des ersten Satzes hinweist.

Der dritte Satz beginnt in lustiger Laune mit dem auf die F dur-Tonleiter gestützten, staccatierten Hauptthema, dem nach gesprächiger Ausarbeitung ein etwas keckeres, zweites Thema folgt, das den Uebermut noch steigert.

Die Durchführung verwertet in überaus launiger Weise Motive der beiden Hauptthemen. Der ganze Satz ist sehr klar und durchsichtig und von unmittelbarer Wirkung.

Der vierte Satz bringt nach ein paar kurzen Anläufen als erstes ein Thema in f moll, das den objektiv musikalischen Charakter eines Fugenthemas an sich trägt und einige Erwartung erweckt. Ins Leidenschaftliche hinüber weist ein Seitenthema mit seinem Anfange , dem ein überaus schönes, ruhiges Thema in Des dur folgt:



Nach diesem beginnt tonartenlos ein frei musikalischer, phantasieartiger, sehr klang- und empfindungsvoller Teil, dem in gedrängter Kürze die Wiederholung der drei Themen in F dur folgt, worauf sehr schwungvoll in großem Aufstieg der Schluß herbeigeführt wird.

* * *

Das Gebiet der *Liedkomposition* ist vom Komponisten zuletzt durch op. 44 (sieben) Lieder der Liebe (Karl Henckell), op. 46 zwei Gesänge und op. 48 vier Lieder befruchtet worden. Will man die Lieder kurz charakterisieren, so kann man sie als Stimmungsbilder bezeichnen. Allgemein herrscht in der Singstimme eine satte, schwungvolle Melodik vor, die schon für sich allein oft gewichtige Steigerungen bringt, wie in op. 48 No. 4 am Schlusse, op. 44 No. 5 bei den Worten „ich liebe dich". In der Klavierstimme erkennt man leicht den spezifischen Orchesterkomponisten. Vollgriffig, akkordlich kühn, rhythmisch interessant gibt sich der Klaviersatz. Op. 48 und op. 46 halte ich für die wertvollsten Lieder des Komponisten.

Wenn ich schließlich den Liedern op. 44 gegenüber meine persönliche Meinung aussprechen soll, so möchte dies dahin gehen, daß sich der Komponist durch die teilweise zu „süßen" Texte auch musikalisch zu ähnlichem Ausdruck verleiten ließ, daß die melodische Kraft der übrigen Lieder hier nicht erreicht, manches auch, wie No. 1 und 4, etwas zu leicht erfunden ist. Unsere Beilage bringt eines aus op. 35.

Kurz sei noch einiger unbegleiteter Chöre gedacht, der Männerchöre op. 41, der geistlichen Lieder op. 51 und der drei Motetten op. 52 für gemischten Chor.

Die Männerchöre sind besonders in harmonischer Beziehung außerordentlich fesselnd, für die Ausführung allerdings sehr schwer, wie alles, was harmonisch nicht im gewöhnlichen Gleise bleibt.

Originell ist das „Ständchen" (Kawerau), dessen eigenartiger Rhythmus sicher von einem Instrumentalgedanken hervorgerufen worden ist. Die „Liebestrauer" trägt ein edel volkstümliches Gewand, das in den einzelnen Strophen verschiedenen Schmuck erhält. Schwer in der Stimmung ist „Sei still" (Schorn), glühend berauschend das Rheinlied (Fr. Schanz), das eine glänzende musikalische Steigerung enthält. Und wie ist die vorbereitet!

Hochpoetische Sachen sind die gemischtchörigen Werke op. 51 und 52. Stimmenführung und Verwertung des Chorklanges stehen gleichhoch. Aus op. 51 ist als besonders zart in der Stimmung und gemütbewegend in der Wirkung „Mariä Wiegenlied" mit seinem glaubensfrohen Sopransolo zu nennen, ferner „Wo ist Gott?" und „Huldigung beim Jesuskinde", für reinsingende Chöre sehr dankbare Aufgaben. Op. 52 gibt zuerst den achtstimmigen, innigen Gebetchor „Komm, heil'ger Geist", der in der Zusammenstellung der Stimmengruppen sehr glücklich ist (wie feine Wirkung erzielt z. B. der Schluß!), dann den vierstimmigen, sehr natürlich erfundenen, dankfreudigen „Es ist ein köstliches Ding" und den aus tiefster Not demütig und schmerzbewegt bittenden „Herr erhöre meine Worte" mit seinem stimmungschweren, harmonisch überaus tiefschürfenden Anfangsteil (Darstellung höchster Not) und dem innig melodischen zweiten Teil.

Hiermit sei die Skizze beendet. Wenn sie dem oder jenen die Anregung gibt, sich eingehender mit dem Komponisten zu beschäftigen, so ist ihre Aufgabe erfüllt. Anregen, aufmuntern, weiter können ja schriftliche Arbeiten dieser Art nichts. Dem Praktiker bleibt dann das weit Wichtigere vorbehalten, die Anregungen in die Tat umzusetzen, und das ist dann das eigentlich Fruchtbare und Wirksame.

* * *

Zum Schlusse erfolge noch eine Zusammenstellung der in dieser Skizze noch nicht genannten Werke Schumanns:

1. *Orchesterwerke:* op. 22 „Zur Karnevalszeit", Suite; op. 24 Symphonische Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten"; op. 42 Symphonie f moll, Ouvertüre „Lebensfreude", op. 54.
2. *Größere Chorwerke:* op. 3 „Amor und Psyche" für gemischten Chor, Orchester und Orgel; op. 33 „Totenklage" für gemischten Chor und Orchester; op. 47 Festkantate für gemischten Chor, Soli und Orchester; op. 57 „Das Tränenkrüglein" für gemischten Chor, Soli, Klavier, Harmonium und Harfe.
3. *Kammermusikwerke:* op. 12 Violinsonate in cis moll; op. 18 Klavierquintett; op. 19 Cellosonate; op. 25 Klaviertrio in F dur; op. 29 Streichquartett in f moll; op. 55 Violinsonate.
4. *Klavierstücke:* op. 6 Zwei Klavierstücke; op. 7 Improvisationen; op. 8 Thema mit Variationen; op. 9 Zwei Klavierstücke; op. 20 Musette; op. 21 Intermezzi; op. 26 Fantasieetüde; op. 27 Harzbilder, Fantasie; op. 36 Fantasie; op. 37 Vier Klavierstücke.
5. *Orgel:* op. 39 Passacaglia und Finale über B-A-C-H.
6. *Lieder mit Klavier:* op. 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 37, 38, 56.
7. *Gemischter Chor ohne Begleitung:* op. 31 Drei geistliche Gesänge.
8. Op. 53 Zwei geistliche Gesänge für 1 Singst. mit Orgel.

Es liegt an Umständen, die hier nicht erörtert werden können, daß von den Werken nach op. 52 keins eingehender erwähnt werden konnte. Vielleicht ist das an geeigneter Stelle nachzuholen. **Artur Schlegel (Leipzig).**

Richard Wagner in Moskau 1863.

Erinnerungsblatt eines Ueberlebenden für das Jubiläumsjahr 1913.

Vor fünfzig Jahren war Wagner in Rußland kaum gekannt, jedoch hatte er schon zu der Zeit begeisterte Anhänger in Moskau. Sie gehörten dem engen Kreise von gebildeten Musikern an, die dazu berufen waren, musikalische Kultur im Lande zu verbreiten. Sie waren an der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft tätig, mit deren Eröffnung (Filiale in Moskau 1860) eine intensive musikalische Bewegung in Rußland erwachte. — Als erster stand *Nikolai Rubinstein*, der Wagner, den Großen im Reiche der Tonkunst, erkannt hatte, und in seinem ersten Symphoniekonzert, dem allerersten der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft in Moskau, das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer" vorgeführt hatte. Es gefiel dermaßen, daß es wiederholt werden mußte. Ihm zur Seite stand *Karl Albrecht* (nachher Inspektor am Konservatorium), der Rubinstein in allen seinen kühnen Plänen unterstützte; begeisterter Wagnerianer, der tiefgründig dessen Partituren studierte. Ihnen schloß sich *Ed. Langer*, Klavierlehrer, an, der späterhin zum Professor des Konservatoriums ernannt wurde. Er hatte seine musikalische Ausbildung in Leipzig erhalten und dort Gelegenheit gehabt, Wagners Tonsprache kennen zu lernen. Als vierter ist *Nikolai Kaschkin* zu nennen, Pianist, gründlicher Theoretiker und Musikschriftsteller, der späterhin das Amt eines Professors am Konservatorium bekleidete. Er trug warme Begeisterung dem kühnen Bahnbrecher des musikalischen Fortschritts entgegen. Seinen, des noch lebenden Augenzeugen Erinnerungen haben wir es zu verdanken, über den Besuch Wagners zu Moskau Intimeres zu erfahren; welche musikalischen Verhältnisse der Meister in Moskau vorgefunden und welch einen Eindruck er damals hinterlassen hatte. Die Erinnerungen sind kürzlich in dem in Moskau erscheinenden Musikalischen Wochenblatt, verantwortlicher Redakteur Wladimir Derschanowsky, erschienen, wonach sie zum erstenmal in deutscher Sprache veröffentlicht werden.

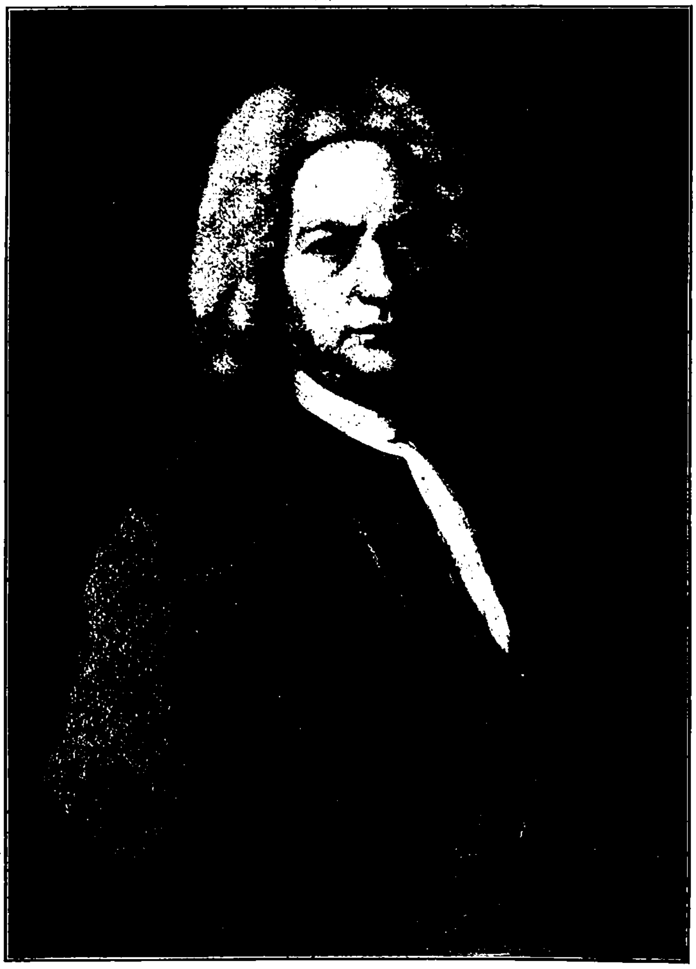
Die Philharmonische Gesellschaft in Petersburg, die älteste der musikausübenden Institutionen in Rußland, hatte Wagner zum Dirigenten von drei Symphoniekonzerten in Petersburg engagiert. Der glänzende Erfolg seines Auftretens in Petersburg hatte die Direktion des Kaiserl. Theaters bewogen, Wagner nach Moskau zur Wiederholung der Konzerte mit demselben Programm aufzufordern. Die Einnahmen sollten zur Hälfte geteilt der Theaterverwaltung und Wagner zukommen. Wagner hatte seine Zustimmung dazu gegeben.

Der Direktor der Kaiserl. Theater von damals, *L. Lwow* (Bruder des Komponisten der Nationalhymne, die auf Befehl des Kaisers Nikolaus I. erstand), war ein engherziger Bureaukrat, Dilettant in der Musik, Anhänger der italienischen Oper. Die Fühlung mit der Tonsprache Wagners ging ihm gänzlich ab! Aber die Aussicht auf materiellen Erfolg hatte den Ausschlag gegeben, und Wagners Konzerte sollten in Moskau wiederholt werden und die Aufführungen im Großen Kaiserl. Opernhause vor sich gehen.

Im März 1863 langte Wagner in Moskau an und beeilte sich, Nik. Rubinstein, dem Repräsentanten der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft, seinen Besuch abzustatten.

Die obengenannten begeisterten Wagnerianer hatten sich frühzeitig zur ersten Probe im Kaiserl. Opernhause eingefunden und waren Augenzeugen einer herzlich-freudigen Begegnung Wagners mit dem Violoncellisten Lützau, der einst unter seiner Leitung im Orchester in Riga gespielt hatte. Auf dem Programm standen Beethovens Fünfte und Wagners Werke.

Etwas ganz Neues, Unerwartetes war für die Anwesenden das Auftreten Wagners auf dem Podium mit dem Gesicht zum Orchester gewandt! Rubinstein hatte es ihm bei der ersten Gelegenheit nachgemacht und von der Zeit ab haben es die Dirigenten in Moskau nicht anders gehalten. Das Orchester der Kaiserl. Oper von damals hatte ausgezeichnete Kräfte für die Solisteninstrumente, in den weiteren Reihen jedoch stand es anders: die Streicher waren nicht immer die besten und mit den Bläsern war es erst recht schwach bestellt. Aber der Dirigentenstab Wagners bewirkte Wunder: Beethovens Fünfte wurde kaum für wenige Anweisungen von ihm unterbrochen. Seine Leitung des Orchesters hatte etwas Großartiges an sich. Die Gestaltung des Crescendo führte er mit der rechten Hand durch, während die linke den Takt innehielt. Das Gewaltsame der Modulation trat hervor. Der Dirigent und die Ausübenden schienen sich zur Lösung einer hohen Aufgabe vereinigt zu haben. Das Orchester war wie von einem Geiste beseelt und spielte ganz vorzüglich.



JOHANN SEBASTIAN BACH.
Nach dem im Bach-Museum zu Eisenach befindlichen Originalgemälde von J. J. Ihle. Aus dem „Musikbuch" von Breitkopf & Härtel. (Text siehe S. 20.)

Die „Tannhäuser"-Ouvertüre wurde in der ersten Probe durchgenommen. Wagner sah die Partitur durch und trug etliche Veränderungen mit dem Bleistift in die Notenhefte ein, die aus der Musikalienhandlung von Jürgenson geholt worden waren. Nikolai Rubinstein hatte die „Tannhäuser"-Ouvertüre schon vorher in einem seiner Symphoniekonzerte aufgeführt, so daß sie von den Orchesterausübenden gründlich einstudiert war. Die Probe ging glatt vor sich. Die Kontraste im Tempo wurden von Wagner stark hervorgehoben und das Ganze mit Glanz durchgeführt. Das Lied an den Abendstern sollte von Finokki, einem Sänger an der Kaiserl. Oper, gesungen werden. Infolge einer Erkältung versagte ihm aber die Stimme und er konnte an der Probe nicht teilnehmen, hoffte jedoch am nächsten Tage im Konzerte auftreten und singen zu können. Wagner nahm dennoch die Begleitung zum Abendstern durch und sang selbst die Melodie im Rezitativeton dazu, wobei sogar Wagnerianer zugeben mußten, daß er hin und wieder leicht detonierte, womit bewiesen ist, daß selbst das schärfste Gehör vor einem derartigen Uebel nicht immer retten kann.

Von den hohen Herren der Theaterdirektion war niemand zur Probe gekommen, eine Nichtachtung Wagner gegenüber, die sich kaum erklären ließ. N. Rubinstein dagegen, der feinfühlende Künstler mit den feinsten gesellschaftlichen Umgangsformen, war die Liebenswürdigkeit selbst, stellte Wagner seine Freunde und etliche der Orchesterausübenden vor, was Wagner angenehm zu berühren schien.

Im zweiten Konzerte führte Wagner Gesangsstücke aus dem „Siegfried" auf, die noch nicht im Druck erschienen waren. Wladislawlew, ein geübter, intelligenter Sänger der Kaiserl. Oper, übernahm die Singstimme. Leider war ihm die deutsche Sprache gänzlich fremd. Die deutschen Worte wurden mit russischen Buchstaben in sein Notenheft eingetragen. Aber es half wenig (das kann man sich denken! Red.), er konnte den Text nicht fassen. Wagner war in Verzweiflung und Wladislawlew ebenfalls, der als musikalisch anerkannter Sänger sein Prestige nicht fallen lassen wollte.

Nikolai Kaschkin half aus der Verlegenheit: er schlug vor, die Uebersetzung des Textes ins Russische vorzunehmen und ging sogleich mit Beihilfe von Nik. Rubinstein an die Arbeit. Die Notaufgabe war bald gelöst, die russischen Worte wurden ins Notenheft eingetragen und Wladislawlew versprach zum nächsten Tage, die Vorarbeit fertigzustellen. Er hielt Wort und sang den russischen Text vollkommen rein mit wahrem Künstlersinn zur größten Befriedigung Wagners, der dem Sänger, Kaschkin und Rubinstein seinen wärmsten Dank ausdrückte. — Die Konzerte unter Wagner erfreuten sich eines glänzenden Erfolgs, die Einnahmen hatten die kühnsten Erwartungen übertroffen, und Wagner nahm ein Täschchen voll blanken Goldes mit auf den Weg nach Deutschland. „Da ist Rußland!" soll er ausgerufen haben, als er es seinen Freunden in Deutschland zeigte.

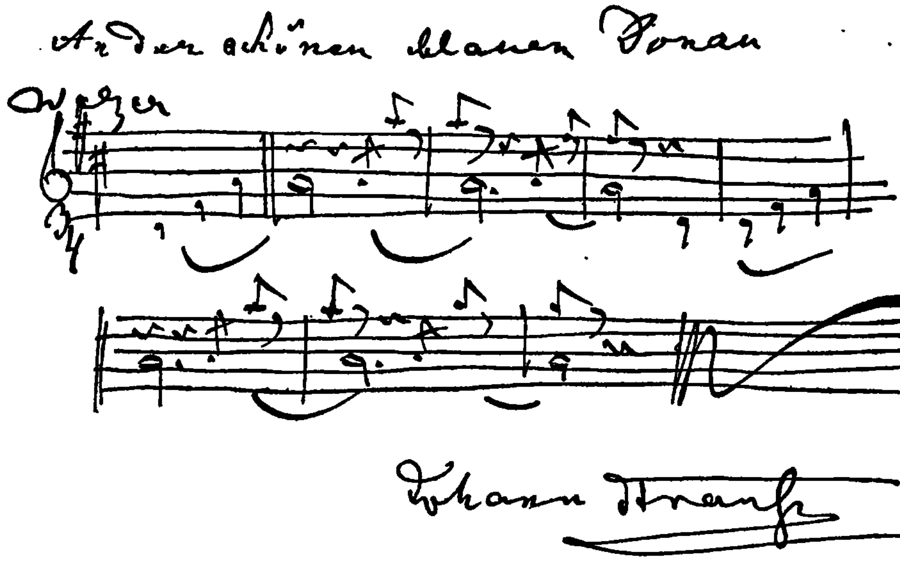
Der intime Kreis der Wagnerianer war tief empört über das Benehmen der Herren der Theaterdirektion, die Wagner kaum zu bemerken schienen. Es fiel das um so mehr auf, als kurz vorher Verdi, der Moskau besucht hatte, von denselben Herren mit Aufmerksamkeiten geradezu überschüttet und in jeder Weise gefeiert worden war. Man hatte ein glänzendes Bankett für den italienischen Meister veranstaltet. Die Musiker wurden aber sonderbarerweise von den Festlichkeiten ausgeschlossen. Als Gegensatz dazu faßte Rubinstein den Plan, ein Diner anderer Art für Wagner zu geben, er wollte gerade die Musiker und insbesondere die Mitglieder des Orchesters dazu gewinnen. Ihr Gehalt war gering, die Auslagen des Banketts mußten daher ihren schmalen Taschen angemessen sein. Rubinstein in seiner Handlungsweise immer hochgesinnt und taktvoll, hatte alles vorhergesehen und das Fest mit großer Sorgfalt eingeleitet. Das Diner war zu einer frühen Stunde im Restaurant „Labodie" festgesetzt. Die Orchestermitglieder, gegen vierzig an der Zahl, hatten sich frühzeitig eingefunden. Fürst Odoewski und Fürst Troubetzkoi, Mitglieder der Direktion der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft, nahmen ebenfalls an der Mahlzeit teil. Das Menü bestand aus einfachen, aber schmackhaft bereiteten Speisen. Als Getränk figurierte die russische „Wodka", Bier und Rotwein. Rubinstein hatte auf eigene Kosten den schönsten Rheinwein für Wagner bestellt, aber es erwies sich, daß Wagner dem französischen Rotwein den Vorzug gab und somit ging der Rheinwein in andere Hände über und erfreute andere Gemüter. Die erste Festrede hielt Fürst Odoewski in französischer Sprache. Wagner antwortete ebenfalls französisch mit stark ausgesprochenem deutschem Akzente. Seine Antworten auf die vielen Ansprachen waren voll Witz und Humor.

Nach der Mahlzeit mußten Rubinstein und Fürst Odoewski in geschäftlicher Angelegenheit die muntere Gesellschaft verlassen, die jedoch ungestört sich den Freuden des Festes weiter hingab. Es ging bunt her, jedoch schien Wagner sich dabei sehr wohl zu fühlen und war, vom Rotwein erwärmt, in bester Laune. Er demonstrierte gewandte Turnübungen und der Fünfzigjährige sprang sogar über einen Tisch, was viel zur Heiterkeit der Gesellschaft beitrug. Immer lauter wurde es um ihn herum. P. Jürgenson (Inhaber der Musikalienhandlung, intimer Freund Rubinsteins) machte Wagner den Vorschlag, zu ihm in seine Wohnung herüberzufahren. Wagner nahm das Anerbieten an und Nik. Kaschkin schloß

sich ihnen an. Die erregte Stimmung bei Wagner hielt noch lange vor; er war sehr gesprächig, machte Scherze, trank noch etliche Gläschen Rotwein, bis er endlich in einer Sofaecke sanft eingeschlummert war. Gegen Abend begleitete ihn Jürgenson in sein Hotel.

Wagner hatte allen Mitbeteiligten an der Mahlzeit seine Photographie mit Unterzeichnung seines Namens geschenkt. Er war den Orchesterausübenden gegenüber die Liebenswürdigkeit selbst und hatte manches freundliche Wort zu ihnen gesprochen. So ganz zufrieden konnte er mit deren Leistungen allerdings nicht sein. Wie wir schon oben angegeben, standen etliche von den Spielenden im Orchester nicht auf der gewünschten Höhe. Karl Albrecht, der auch im Orchester spielte und mit Wagner Freundschaft geschlossen hatte, fragte ihn, ob er mit den Leistungen des Orchesters zufriedengestellt sei. Wagner gab darauf folgende ausweichende Antwort: „Sie haben hier einen ausgezeichneten Hoboisten."

Wagner hatte in Moskau Verwandte, die er öfters besuchte, einen Vetter seiner Frau, Minna Planer, W. A. Gringmut, der Redakteur der Zeitung „Moskowskija Wedomosti" war. — Wie die Abreise Wagners aus Moskau sich gestaltete, dessen konnte Nik. Kaschkin sich nicht entsinnen. Der große Meister Richard Wagner und seine begeisterten Anhänger von damals sind, mit Ausnahme des stark ergrauten Kaschkin, alle auf ewig dahingegangen! **Ellen v. Tideböhl.**

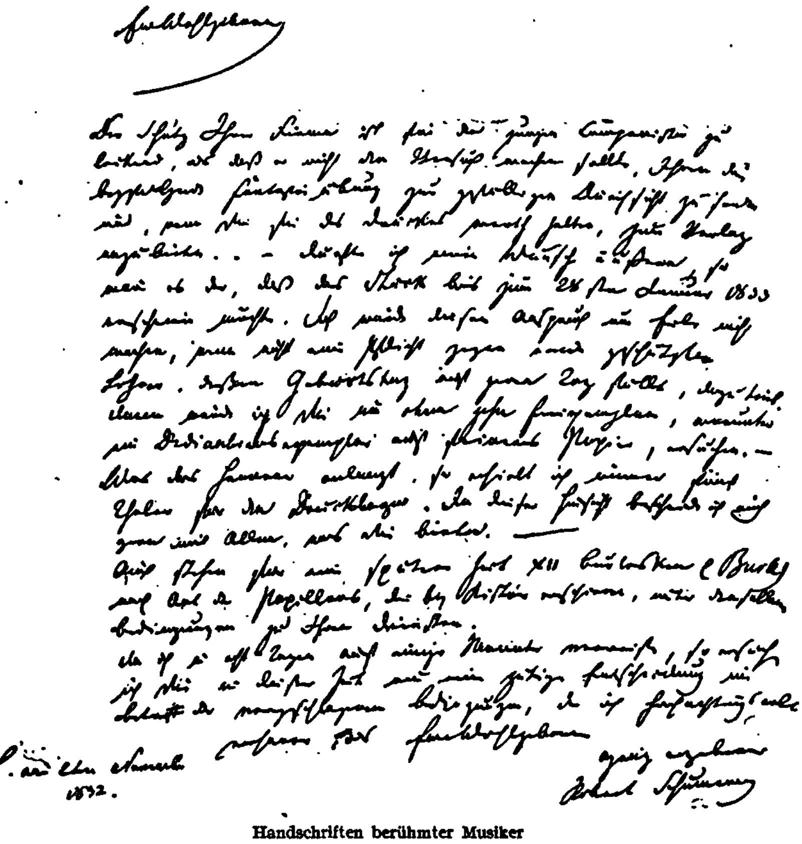


Handschriften berühmter Musiker: Das Original des Donau-Walzers von Johann Strauß. Aus dem „Musikbuch" von Breitkopf & Härtel. (Text siehe S. 20.)

Soziale Tagesfragen aus dem Musikerstande.

Eine Pensionskasse der Organisten.

Die soziale Lage der Kirchenmusiker, insbesondere der Organisten, hat sich trotz der Bemühungen der Behörden und der Organistenvereine nur wenig gebessert. Oft fehlte es an den nötigen Mitteln, noch häufiger am guten Willen, sowie auch am Verständnis und Interesse für kirchenmusikalische Fragen, um helfend einzugreifen. Es ist daher auch nicht auffallend, wenn geradezu ein fühlbarer Mangel an guten Organisten in allen Landesteilen sich geltend macht. Gibt es doch noch viele ländliche Gemeinden, die dem



Handschriften berühmter Musiker
Erster Brief Robert Schumanns an Breitkopf & Härtel (1852), worin er der Firma die „Fantasieübung" zum Verlag anbietet.

Organisten ein Jahresgehalt von 120, 150 M. und dergleichen zahlen; ein größerer westfälischer Ort wagte seinen Organisten für den Gottesdienst 3,50 M. anzubieten. Im Geschäftsbezirk einer rheinischen Synode versahen Arbeiter und Arbeiterinnen das Organistenamt, da berufsmäßig vorgebildete Kräfte nicht zu haben waren. Völlig ungeregelt, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die Relikten- und Pensionsverhältnisse. Nur einzelne Städte, hier im Westen, z. B. Essen und Rüttenscheid, bewilligen dem Organisten eine Pension. Der evangelische Organistenverein von Rheinland und Westfalen hat nun durch Gründung einer von der Königl. Regierung in Düsseldorf genehmigten „Pensionskasse mit Rechtsanspruch", an die eine Witwen- und Waisenkasse angeschlossen wird, den Weg der Selbsthilfe gewählt. Im nachfolgenden sei diese Kasse in Kürze charakterisiert.

Die Pensionskasse gewährt den Mitgliedern im höheren Alter oder bei vorzeitiger Erwerbsunfähigkeit eine fortlaufende Unterstützung. Zum Eintritt sind zunächst alle Mitglieder benannten Vereins im Alter von 20—50 Jahren berechtigt. Andere Gebiete und Provinzen können mit Genehmigung der Hauptversammlung angeschlossen werden. Die Gründer zahlen 2 M. Eintrittsgeld. Die im Laufe des Gründungsjahres und im ersten Jahre ihrer Anstellung im Kassenbezirk Eintretenden 5 M.; dieses steigert sich um jedes weitere Jahr der Verzögerung um 5 M. Die Prämienberechnung findet auf Grund eines Tarifes nach Lebensalter, Dienstzeit als Organist und Höhe des Gehaltes statt.

Für die Pensionierung ist das Lehrerbesoldungsgesetz maßgebend: Nach dreijähriger Dienstzeit als Organist werden $^{10}/_{60}$ gezahlt, jedes Jahr um $^{2}/_{60}$ steigend, so daß nach 10 Jahren $^{20}/_{60}$ erreicht sind; vom 10.—30. Dienstjahre beträgt die Steigerung je $^{1}/_{60}$; vom 31.—40. Dienstjahre jährlich $^{1}/_{120}$. Die Pensionierung beginnt auf Antrag oder — bei Lehrerorganisten — mit der Pensionierung als Lehrer. Für die Gründer beträgt die Wartezeit 2 Jahre, für alle später Eintretenden 4 Jahre.

Hinterbliebene von während der Amtszeit sterbenden Organisten erhalten als Sterbegeld den vierten Teil der dem Mitgliede beim Ableben zustehenden Jahrespension.

Organe der Kasse sind: Mitgliederversammlung, Vorstand und Revisoren.

In der Regel von 5 zu 5 Jahren muß der Vorstand auf Erfordern der Aufsichtsbehörde durch einen sachverständigen Versicherungsmathematiker prüfen lassen, ob hinsichtlich der Lebensfähigkeit der Kasse eine Veränderung eingetreten ist, sowie, ob und welche Aenderungen der Satzungen hinsichtlich der Höhe der Beiträge oder der Kassenleistungen etwa erforderlich erscheinen. Etwaige Beschlüsse unterliegen der Genehmigung der Aufsichtsbehörde. Die Revisoren haben die Verwaltung des Kassenvermögens nach allen Richtungen hin sorgfältig und stetig zu beaufsichtigen. Die Verwaltung der Kasse unterliegt, soweit es sich um die laufende Verwaltung handelt, der Aufsicht des Oberbürgermeisters in Elberfeld, wo die Kasse ihren vorläufigen Sitz hat, im übrigen der Aufsicht des Regierungspräsidenten in Düsseldorf.

Die Satzung ist mit großer Gründlichkeit und Sachkenntnis beraten worden, so daß die neu gegründete Kasse in jeder Hinsicht auf gesicherter, solider Grundlage steht. Um möglichst vielen, vor allem Organisten jüngeren Alters, die verhältnismäßig wenig Prämien zu zahlen haben, den Eintritt in die Kasse zu erleichtern, hat die Generalversammlung beschlossen, denjenigen Organisten, welche bis zum 31. Dezember 1913 ihren Beitritt erklären, die Vergünstigungen der

Gründer zu gewähren: 2 M. Eintrittsgeld und zweijährige Wartezeit, beginnend mit dem Tage der Gründung der Kasse, die auf den 1. Januar 1912 zurückdatiert ist.

Schon haben verschiedene Kirchenkassen für den Organisten die Prämienzahlung übernommen, was hoffentlich reichliche Nachahmung finden wird, nachdem die Vorsitzenden der Provinzialsynoden von Rheinland und Westfalen gebeten worden sind, die Pensionskasse zu unterstützen und sie den Gemeinden zu empfehlen.

Sache der Kirchenmusiker (Organisten) vor allem ist es, der neuen Kasse, die einen Versuch zur sozialen Hebung ihrer mißlichen wirtschaftlichen Lage darstellt, Beachtung und Interesse zuzuwenden. **H. Oehlerking (Elberfeld).**

Wie ein „Walzer" entsteht.

Plauderei in Briefen an eine Freundin.

Von E. SÖCHTING (Magdeburg).

I.

Meine liebe Freundin!

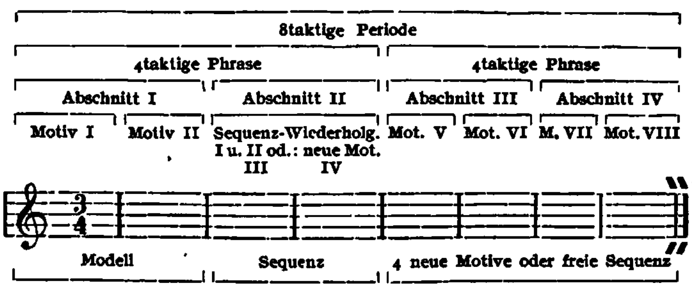
Deine mir neulich übersandte neue kleine Komposition (op. 3: ein Walzer für Klavier) hat mir viel Freude bereitet; ich bemerkte bei der Durchsicht, daß Du wieder Fortschritte gemacht hast. Da ich aber noch einige kleine Fehler (in bezug auf Tonart und Satzbau) entdeckte, so will ich Dir in den folgenden Briefen einmal erklären und zeigen, wie ein kleiner Walzer entsteht.

Zuvor muß man sich über die Form einer zu schaffenden Komposition ganz klar sein. Der Walzer gehört zu den Tanzformen im ¾-Takt (Walzer, Mazurka, Ländler, Menuett), und hat ein lebhaftes Tempo. Die kleinen Tänze bestehen gewöhnlich aus 3 Teilen von je 8—16 Takten.

NB. Deine Komposition hat auch 3 Teile, doch zeigt
Teil I = 15 Takte,
„ II = 16 „ ,
„ III = 32 „ .

Demnach fehlt im Teil I ein Takt. Der Auftakt wird nicht mitgezählt. Teil II ist Dir am besten gelungen. Eine ungerade Anzahl von Takten (7, 9, 11, 13, 23, 31) ist falsch. Der taktfeste, an gute Tanzmusik gewöhnte Tänzer fühlt am Schlusse eines solchen Teils (mit ungerader Anzahl von Takten), daß er sich einmal zu wenig oder zu viel herumgedreht hat.

Beim Aufbau eines solchen musikalischen Satzes ist es also Regel und Gesetz, daß man stets 2 und 2, 4 und 4, 8 und 8 oder 16 und 16 Takte zusammenfügt. So entsteht durch Aneinanderreihen je zweier der kleinsten Notengruppen (Motive) ein Abschnitt oder Phrase (4 Takte), und durch Zusammenfassen je zweier Abschnitte die Periode und der einfache Satz (8 Takte); z. B. das kleine 8taktige Volkslied, und die einzelnen Teile der Tänze, Märsche usw. usw. Uebrigens keine Regel ohne Ausnahme; es gibt Volkslieder mit Teilen von 6 und 12 Takten; dieser Verstoß gegen die Regel liegt an den Liedversen mit 6 Zeilen, welche sich schwer in 8 Takten bringen lassen, wenn man sie als einfache Volksweise mit richtiger Deklamation vertonen will. Am besten eignen sich daher zu einem Volksliede die „Vierzeiler". Bei Tänzen und Märschen darf der einfache und zusammengesetzte Satz (Teil) genau nur 8 oder 16 Takte enthalten. Der Aufbau eines 8taktigen Sätzchens (oder einer einfachen Periode) müßte nun so aussehen:

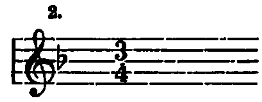


Es soll also ein Walzer komponiert (erfunden) werden. Da wäre das erste, nach einem Thema zu suchen, indem ich von den mir zu Gebote stehenden Tönen *(c, d, e, f, g, a, h* und deren Ableitungstönen *cis, dis, eis)* einige wähle, und diese zum ¾-Takt in Beziehung setze, d. h. sie rhythmisch ordne.

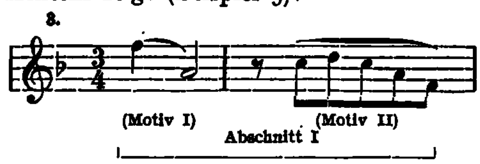
Da kommt mir z. B. schon Dein Vorname zustatten, indem ich die ersten beiden Buchstaben *(f, a)* daraus nehme und diese als Noten für den ¾-Takt verwende. Dies kann nun durch rhythmische Veränderung auf mannigfache Art geschehen, z. B.:



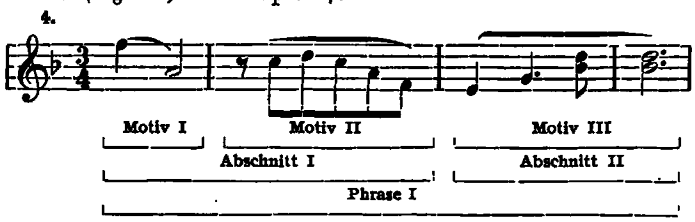
Das erste Motiv (Halbe — Viertel, Beispiel 1) ist schon sehr häufig bearbeitet und verbraucht; wählen wir daher einmal das zweite (Viertel — Halbe) und nennen es Motiv I. Beide Töne können verschiedenen Tonleitern und Tonarten angehören, z. B. C dur, d moll und F dur. Als erstes oder Hauptmotiv darf es aber nur der d moll- oder F dur-Tonart angehören. Der Walzer soll also in F dur komponiert werden und notieren wir:



Man könnte nun das erste Motiv beliebig wiederholen (strenge Sequenz), wie es bei den echten, volkstümlichen Tänzen geschieht, oder mit andern Tonstufen nachahmen (freie Sequenz), was aber sehr monoton wirken würde. Um die Walzermelodie interessanter zu gestalten, wollen wir jedoch noch ein zweites Motiv hinzu erfinden, das eine bewegtere Figur in Achteln zeigt (Beispiel 3):



Motiv II besteht aus der Achtelgruppe *c d c a f* mit vorangehender Achtelpause; so haben wir den ersten Abschnitt. Der zweite Abschnitt könnte die Wiederholung des ersten darstellen als strenge Sequenz, was wir wiederum nicht für gut heißen, und erfinden ein neues drittes, diesmal 2taktiges, Motiv *(e g b d)* — Beispiel 4:



so daß dadurch der zweite Abschnitt oder die erste Phrase entstanden ist.

Durch Transposition (Versetzen) der ersten Phrase um etwa einen Ganzton aufwärts (freie Sequenz) gewinnen wir die zweite Phrase (Beispiel 5):

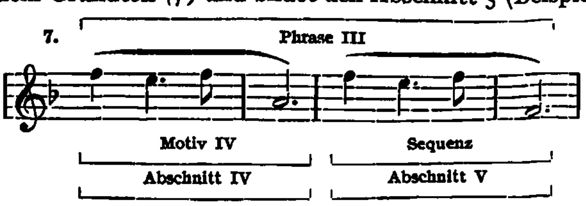


und haben somit die einfache Periode oder ein 8taktiges Sätzchen gewonnen. Um nun zu einem 16taktigen Satze (oder zusammengesetzten Periode) zu gelangen, könnte man die 8 Takte bis zum vorletzten (dem 6.) Takte streng wiederholen und etwa schließen (Beispiel 6):



Wir sind aber natürlich unerschöpflich in der Erfindung neuer Motive und nehmen zur zweiten Periode wiederum neue Themen. Eine gute Melodie muß einen Aufschwung und einen Rückgang haben, mit andern Worten — steigen und fallen. Sie gewinnt an Reiz und Ausdruck, wenn man sie bis etwa zur letzten Phrase (im 16taktigen Sätzchen die 4. oder der 13. Takt) steigert und dann plötzlich durch einen fallenden Gang (Passage) dem Ende zuführt.

Das neue (vierte) Motiv ist wieder ein 2taktiges, beginnt mit dem Grundton *(f)* und bildet den Abschnitt 3 (Beispiel 7):



Abschnitt 5 bildet die Sequenz des vierten Motivs, indem der Sextensprung in einen Oktavsprung verwandelt wurde; so haben wir die dritte Phrase gefunden.

Zur letzten Phrase (der vierten) des ersten Teils benutzen wir das zweite Motiv, und bilden es um zu einem vom *f'''* (dreigestrichenen *f*) aus fallenden Gange (Passage); der sich im vorletzten Takte noch einmal zu einem rhythmischen Motiv (♪ ♩) aufschwingt, um dann in der Tonika *f* zu enden (Beispiel 8):

8.



II.

Es soll nun die Harmonie oder die Begleitung für die Melodie gefunden werden.

Aus der Harmonielehre ist Dir bekannt, daß man eine einfache Melodie mit den 3 Hauptakkorden der zugrunde liegenden Tonart, den Dreiklängen der I., IV. und V. Stufe, harmonisieren kann, wie es bei den Tänzen üblich ist.

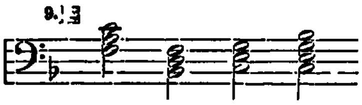
Will man die Begleitung kunstgemäßer gestalten, so stehen uns noch viele Wege zur Verfügung, z. B.: die Nebendreiklänge auf der II., III. und VI. Stufe, sowie der Septimenakkord der V. Stufe; endlich auch die Umkehrungen der Grundharmonien, der Sext-, Quartsext-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord. Auch kann man an geeigneten Stellen einzelne Motive der Melodie in der Begleitung verwenden, wodurch dann die Komposition ein kunstvolleres Gepräge erhält; man spricht dann von einer Durcharbeitung oder Durchführung.

Hinsichtlich der Verschiedenheit der Begleitungsformen hat man dem „Walzer" verschiedene Attribute — sie beziehen sich natürlich auch auf die Melodie — beigelegt, z. B.: Petite Valse, Valse gracieuse, Valse lente, Valse rustique, Valse triste, Valse burlesque, Valse brillante usw. usw.

Um wenigstens einige von den vielen Harmonisierungsmöglichkeiten im Notenbilde zu zeigen, wollen wir unserer Walzermelodie 3 Arten von Begleitungsformen unterlegen; eine ganz einfache und leichte im Sinne der volkstümlichen Tanzwalzer (Beispiel A), dann eine etwas schwierigere, wobei der Grundbaß schon eine Stimme für sich bildet und als Gegenmelodie behandelt wird (Beispiel B), drittens eine künstlichere Form mit Verwendung von Motiven (Beispiel C).

Unsere Melodie in F dur würde also mit den 3 Hauptdreiklängen F dur, B dur und C dur und dem Septakkord *(c e g b)* zu begleiten sein; im Notenbilde (Beispiel 9):

9.



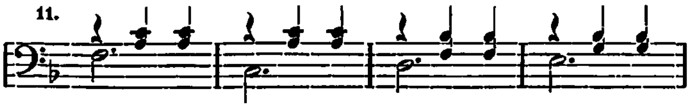
Im Tanzrhythmus schreitet stets **e i n** Ton des Dreiklangs (Grundton, Terz oder Quinte) auf dem betonten Taktteil (dem ersten Viertel) vorauf, während die übrigen Akkordtöne auf dem zweiten und dritten Viertel nachfolgen (Beispiel 10):

10.

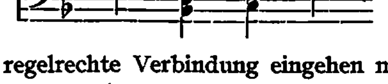


Soll der Baßton einmal besonders wichtig tun und hervortreten, so gibt man ihm einen größeren Notenwert, wodurch er eine Stimme (Melodie) für sich bildet [1] (Beispiel 11):

11.



[1] Mit den Regeln der Akkordverbindung bist Du doch vertraut und weißt, daß die Akkorde nicht sprungweise aufeinander folgen dürfen wie:



sondern eine regelrechte Verbindung eingehen müssen wie:



Welcher von den Akkorden nun für den jeweiligen Takt oder für die einzelnen Motive zu verwenden ist und am passendsten erscheint, das sagt uns der musikalische Sinn, der durch vieles Spielen und Anhören von Tanzstücken erworben werden kann.

Doch haben wir auch Merkmale, um den richtigen Akkord finden zu können, denn aus den Noten eines Motivs, einer Figur, kann man leicht den Dreiklang herauslesen. Z. B.: Würdest Du nicht aus dem ersten Motiv *(f a)* sofort auf den Dreiklang *f a c* schließen? Auch dem zweiten Motiv *(c d c a f)* liegt der F dur-Dreiklang zugrunde, Motiv III (Takt 3 und 4) kann mit dem Dreiklang der V. Stufe *(c e g)* gesetzt werden. Durch die Oberstimme *(d)* bildet sich dann ein Nonenakkord *(c e g b d)*. In ähnlicher Weise versucht man nun zu jedem folgenden Takte die richtige Harmonie und den passenden Dreiklang zu finden. Wenn nun an geeigneter Stelle einmal ein Umkehrungsakkord (Sext-, Quartsext-, Quintsext usw.) verwendet wird, so ist die Begleitung interessanter und wirkt nicht so monoton, wie wenn lauter Grundakkorde verwendet werden.

Beispiel 12 zeigt uns nun den ersten Teil unseres Walzers in den dreierlei Harmonisierungsformen fertiggestellt:

12.





In Reihe A wurde die Melodie mit einer einfachen leichten Tanzwalzerbegleitung gesetzt.

In Reihe B sehen wir den Grundbaß selbständig behandelt.

In C wurden beide Arten, sowie auch noch das Motiv II zur Durchführung benutzt, was dem Ganzen einen schwungvolleren Klang gibt.

Spiele nun die Melodie in den 3 Formen und versuche ähnliche Arbeiten anzufertigen, um Dir Uebung zu verschaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Fürst Albert von Thurn und Taxis.

Ein fürstlicher Mäzen.

Regensburg, die an der blauen Donau anmutig gelegene, zweimal fünfzigtausend musikalische und unmusikalische Ohren zählende ehemalige deutsche Reichsstadt, von Goethe anläßlich seiner Durchreise nach Italien lobend erwähnt, kann sich rühmen, daß sein Stadttheater mit jedem mittleren Hoftheater ruhig die Konkurrenz aushalten kann. Wer in Ratisbonas Musentempel die monumentalen Werke Richard Wagners hört, der muß immer und immer sich fragen: Wie kommt es, daß eine Stadt, die der Einwohnerzahl nach noch einen Riesenschritt zur modernen Großstadt zu machen hat, derart Künstlerisches und dem Geiste ewig Eindrucksvolles schaffen kann? Wie kommt es, daß die sonst lieber hinter Bockbier und Rettig sitzenden gemütlichen Regensburger die schöne Gelegenheit haben, Größen am musikalischen Himmel in ihrer idealen Kunst zu hören? Der das ermöglicht, ist ein Sprosse aus dem alten Geschlechte derer von Thurn und Taxis: Fürst Albert von Thurn und Taxis, Herzog von und zu Wörth. Nur seiner tatkräftigen Initiative in künstlerischer und finanzieller Beziehung ist es zu verdanken, daß Regensburg in Dingen der Kunst, besonders der Musik, einen Ruf in der musikalischen Welt sich erworben hat. Was einstens die Könige Ludwig I. und Ludwig II. für München waren, das ist jetzt mutatis mutandis Fürst Albert für Regensburg. Schöngeist durch und durch, fördert er Kunst und Wissenschaft, wo es angängig ist und er weiß, daß seine Unterstützung auf fruchtbaren Boden fällt. Vielen Kunstjüngern ist es nur durch ihn ermöglicht worden, jetzt im Reiche der Musen zu schaffen und zu wirken. Der Fürst war stets ein Protektor von Musikveranstaltungen größeren Stils und er versteht es, die bedeutendsten Künstler an seinen Hof zu ziehen. Durch seine Vorliebe für Musik und deren praktische Pflege drückt er der alten Kaiserstadt den Stempel eines Musikzentrums im kleinen auf. Ich erinnere nur an das zweite bayerische Musikfest, das in den Mauern Regensburgs abgehalten wurde. Im Herbste 1912 wurde Siegfried Wagners Oper „Der Bärenhäuter" aufgeführt. Die Namen Knote, Dr. Bary, um nur die zu nennen, sind eng verknüpft mit der Musikpflege des Hauses Thurn und Taxis. Eines der letzten Werke des Fürsten Albert war bekanntlich die Stiftung der Büste Richard Wagners für den deutschen Ruhmestempel Walhalla bei Regensburg.



FÜRST ALBERT VON THURN UND TAXIS.
Adolf Ecksteins Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Wie es heißt, geht man mit dem Gedanken um, das jetzige Stadttheater in Regensburg in „Fürstlich Thurn und Taxissches Hoftheater" umzutaufen, ein begrüßenswertes Projekt. Wie man aus der Chronik Ratisbonas ersehen kann, bestand in früherer Zeit bereits ein derartiges Hoftheater, als eben noch kein städtisches Theater existierte. Im Jahre 1748 ließ Fürst Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis im sogenannten Ballhaus zu Regensburg ein Theater mit 24 Schauspielern eröffnen, das den Gesandten des damaligen Reichstages zur Unterhaltung diente. Engagiert waren zunächst französische und italienische Ensembles. Die Schauspieler unterstanden der Jurisdiktion der Stadt. Als sich im Jahre 1778 das Engagement der französischen und italienischen Schauspielertruppen erledigte, nahm der Fürst eine Aenderung vor und schloß mit Andreas Schopf, dem Direktor einer deutschen Truppe, einen Vertrag ab, der bis 1780 dauerte. Dieser Direktor erhielt vom Fürstlichen Hause ein in Monatsraten von 500 Gulden zahlbares jährliches Fixum von 6000 Gulden und dazu ein persönliches „Salarime" von 1500 Gulden. Es mußten dafür „wöchentlich dreimal nach dem Höchsten und des Publici Geschmack eingerichtete, teils tragische, teils komische Vorstellungen mit abwechselnden Ballets" gegeben werden. Alle Unkosten, wie Gagen, Beleuchtung und Garderobe mußte der Direktor auf sich nehmen, ebenso die entsprechenden Abgaben an den Magistrat entrichten. Hatte er ein Defizit, so war ihm Entschädigung zugesichert. Freien Eintritt in das Theater hatten „Die Durchlauchtigsten Herrschaften, die zum Hof gehörigen Dames, Hofchargen und Cavaliere, der letzteren Familien, ferner das Kanzlei- und Oberpostamtspersonal für sich, ihre Weiber und Kinder, endlich die subalternen Chefs der Departements". Der damalige Hoftheaterintendant war der fürstliche Geheimrat Freih. v. Berberich, dem an jedem Quartalsschluß Rechnung vorzulegen und überhaupt über alles, was das Hoftheater betraf, Bericht zu erstatten war. Er war die Mittelsperson zwischen Fürst und Direktor. Das Mitgliederverzeichnis der Schopfschen Truppe existiert noch. Darin ist die Rede von „heftigen, heroischen und Charakterrollen", welche Madame Schimane inne hatte und die höchste Gage mit 1200 Gulden jährlich erhielt. Die übrigen Gagen gingen von dieser Summe bis zu 240 Gulden jährlich herab. Das Orchester bestand aus dem Kapellmeister und 16 Mann: nämlich 3 erste Violinen, 3 zweite Violinen, 1 Viola, 3 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Hörner. Daß auch damals schon unsere Klassikervorstellungen von dem Publikum vernachlässigt wurden, bezeugt die Kassenrechnung über die Aufführung des ersten deutschen „bürgerlichen Trauerspieles" von Lessing, die nur 32 Gulden und 48 Kreuzer eintrug. Also wahrlich für einen Theaterdirektor „zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel". —

Der Fürst von Thurn und Taxis scheut nun keine Mühe, um jeder Oper eine überaus würdige und über das „Provinzniveau" hinausgehende Aufführung zu sichern. Diese Verdienste sollen auch in der breiten Oeffentlichkeit des In- und Auslandes gebührend gewürdigt werden. Es hat wohl keinen aus dem Hause Thurn und Taxis gegeben, als gerade den jetzigen Fürsten Albert, der so für die Hebung und Förderung der Kunst und des Theaters Sorge trägt. Er gibt dem breiten

Volke Gelegenheit, um billiges Geld an den „mit Schweiß geleimten“ ernsten großen Werken unserer Klassiker und neuzeitlichen Dichter und Musiker sich zu erfreuen und zu bilden. Und die Regensburger sind dem Fürsten hierfür dankbar. Sie wissen, daß die prunkvolle Residenz der Taxis zu dem jetzigen Ansehen der Stadt viel beigetragen hat.

Ludwig Weiß.

Unsere Künstler.

Eleanor Painter.

Man mag sich zum Deutschen Opernhaus in Charlottenburg stellen wie man will, eine Tatsache muß man anerkennen: Direktor Hartmann hat eine Gruppe junger Bühnentalente nach Berlin gebracht, die in Zukunft etwas Bedeutendes werden können. Eines dieser Talente ist ohne Frage *Eleanor Painter*, die als Soubrette sich mit einem Schlage in Berlin populär gemacht hat. Kaum hatte sie in „Figaros Hochzeit“ den Cherubin gesungen, so war sie auch schon bekannt, denn seit Jahren hatte man hier keinen so anmutigen, reizend verliebten, treuherzig-überschwenglichen und lieblich singenden Pagen gehört. Und dann kam ihre entzückende Fatime in „Oberon“, die eine neue Sensation war. Aber ganz und gar gewinnend nahm sie sich als Jum-Jum im „Mikado“ aus, jener Glanzaufführung der Charlottenburger Oper, die den alten Sullivan auf einmal wieder auf eine Menge Bühnen gebracht hat.

Alles, was Frl. Painter tut, hat einen reizenden Charme. Ihre Stimme ist lieblich, wie die einer Schwalbe; nicht groß, aber hübsch sauber und technisch famos sicher. Ihr Spiel ist die verkörperte Anmut; nichts Geschmackloses oder Ungekonntes sieht man da von ihr. Und nicht zuletzt ist sie eine der graziösesten Tänzerinnen, die man sich denken kann. Man merkt gar bald, daß ihr nichts Schwierigkeiten macht. Aber dennoch entgeht es einem auch nicht, daß sie an ihrer Auffassung tüchtig arbeitet. Sie bietet nie eine undurchdachte Leistung dar. Ihr Cherubin ist aus einem Guß, ohne Lücken in dem psychologischen Kreis dieser Figur. Nur eins fällt ihr noch etwas schwer, nämlich eine fehlerlose Aussprache des Deutschen — Eleanor Painter ist nämlich Amerikanerin.

Die junge Künstlerin hat eine Karriere gemacht, um die sie viele beneiden müssen. Sie kam vor knapp vier Jahren von Colorado, wo sie ihre ersten Gesangstunden gehabt hatte, herüber, um bei Richard Löwe Gesang und Bühne zu studieren. Ihr eigentlicher Entdecker ist kein Geringerer als Richard Strauß. Als der Meister nämlich vor einiger Zeit die Künstler auswählte für die (nicht zustande gekommene) Rosenkavalier-Tournee durch Amerika, wurde ihm, frisch von Löwes Unterricht weg, Eleanor Painter vorgestellt, und sie gefiel so sehr, daß sie sofort den Oktavian zugeteilt bekam! Ein seltener Sprung! Hierauf gastierte sie in Essen bei Hartmann für das Deutsche Opernhaus als Butterfly. Die „Rheinisch-Westfälische Zeitung“ schrieb darüber ganz ungläubig: „Es sollte sich um ein Erstauftreten handeln; wir glauben nicht an dieses Gerücht. Diese ‚Anfängerin‘ müßte denn ein Talent allerersten Ranges sein.“ Und doch war es das Erstauftreten!

Leider kann Frl. Painter eine Reihe Rollen, die ihr besonders gut liegen, nicht in Charlottenburg singen, weil die Königl. Oper die betreffenden Werke allein nur in Berlin aufführen darf. Aber dennoch gibt es Rollen genug am Deutschen Opernhause, an denen sich dieses „Talent allerersten Ranges“ weiter entwickeln und bilden kann.

H. W. Draber.

Amati.

Erzählung aus dem Künstlerleben.

Von LEONHARD SCHRICKEL (Dresden-Klotzsche).

Tag und Nacht saß er über seiner kunstvollen Arbeit, die ihm seit Jahrzehnten das Liebste war, das er auf Erden hatte, zumal ihm Kinder versagt geblieben. Unermüdlich und voll freudigen Eifers baute er seine Geigen, immer darüber grübelnd und tüftelnd, wie er noch Besseres, Köstlicheres könnte zustande bringen, ob sein Ruhm auch schon in ganz Italien und weit hinaus über die Grenzen lebendig war.

In der wohlverschlossenen Lade lagen Handschreiben des heiligen Vaters Urban VIII. und seiner Nachfolger, von weltlichen und geistlichen Fürsten aus aller Herren Länder; lagen Geschenke zuhauf aus kostbaren Metallen, mit wertvollen Steinen geschmückt, was alles ihm seine Kunst erworben.

Aber der höchste Lohn war ihm doch, wenn Cremonas Bürger unter seinem Fenster zusammenliefen, so er ein neuvollendet Instrument erprobte.

Er war ein schlechter Spieler, der Meister Nicola, aber wenn er mit seinem Bogen über die Saiten strich, gab seiner Kunst wundersame Schöpfung so süßen Klang, sang so allbestrickend, daß nichts Schöneres, Bezwingenderes zu denken war.

Wie er's zuwege brachte, solch unvergleichliche Werke zu schaffen, die ihm kein anderer Geigenmacher in Cremona, keiner in der ganzen weiten Welt nachmachte, das war sein Geheimnis; und das wollte er sein Geheimnis bleiben lassen in alle Ewigkeit, weshalb er denn auch keine Schüler in seine Werkstatt nahm, so viel manch ehrlicher Mann ihm Lehrgeld bot.

Da kam eines Tages Alessandro Stradivari zu ihm, ein gar reicher und hochangesehener Mann aus altem, vornehmem Geschlecht. Und der kam nicht, sich ein Meisterwerk Nicolas teuer zu erkaufen oder sonst mit einem Anliegen, dergleichen die Vornehmen Cremonas bisweilen veranlaßte, Amati aufzusuchen, nein, der hohe Gast erschien, um für seinen Sohn zu erlangen, was Meister Nicola den Söhnen auch der einflußreichsten und bedeutendsten Handwerker verweigerte.

„Nehmt ihn als Lehrling an, er will nun einmal Eure Kunst studieren.“

Das kam Amati unverhofft und ungelegen, aber die angetragene Ehre war zu groß, als daß er sie hätte ablehnen können, ohne sich mächtige Feinde zu machen und einer groben Beschimpfung und Selbstüberhebung verdächtig oder gar schuldig zu werden. Und schließlich, du lieber Gott, was war denn weiter von solch einem Muttersöhnchen zu befürchten. Der Junker Antonio würde halt ein wenig im Handwerk herumpfuschen, einer jähen Laune genugzutun, und sich nach kurzer Zeit wieder zu seinesgleichen trollen, um seine Tage mit den Reit- und Fechtspielen der vornehmen Jugend und derlei ritterlicher Kurzweil zu verbringen.

Also willigte er ein.

Aber der junge Stradivari, ein Bürschlein von knapp fünfzehn Jahren, ging mit Feuereifer an die Arbeit; saß und ließ sich unterweisen und war unermüdlich, zu lernen und zu erproben; saß alsbald und hämmerte und bog und glättete und feilte, grübelte und sann und spionierte, schaffte und trieb's wie einer, der nichts Lustigeres in der Welt kennt, als Geigen bauen, oder ums liebe Brot einen sauerverdienten Lohn sucht.

Kaum ein Jahr währte es, da machte der Lehrling auf eigene Faust seine erste Geige. Es war ein Schülerwerk, es war voller Mängel und gröblicher Fehler, aber es war doch nicht so schlecht, wie Amati erwartet hatte.



ELEANOR PAINTER.
Verlag Hermann Leiser, Berlin.

Von Stund an ward der Meister die bisher mit verschwiegenem Hohn und Spott gebändigte Unrast nicht mehr los, maßen Antonio unverdrossen drauflos arbeitete, besserte und erneuerte, zerschlug und von vorne begann. O, es war ihm anzusehen, daß er es ernst meinte mit seinem Streben.

Und Geige auf Geige ward mit den Monden vollendet. Noch immer nichts Ganzes, bewahre. Noch lange nichts Vollgültiges. Unfertig und gleichsam erst aus dem Rohen heraus war das alles noch — aber seine Werklein hatten einen eigenen Klang. Es war ein geheimnisvolles Schwingen in ihnen; es sang da etwas leise mit wie ein Stürmen überdeckter Tiefen und war wie eine gefesselte Gewalt.

Der Meister merkte scharf auf.

Wenn es dem Lehrling jemals gelang, diese fremde Gewalt zu befreien —

Der Gedanke machte Amati Pein, nahm ihm die Ruhe mehr und mehr und raubte ihm die Sicherheit der Hand.

Bei Gott, er wünschte den Schüler loszuwerden; manchmal ertrug er ihn kaum mit seinem stillen Fleiß, seinem rastlosen Schaffen, dem selbstsicheren Gehaben des künftigen Meisters — und Nebenbuhlers.

Aber schließlich zwang er die Torheit, maßen er just dabei war, eine Geige zu vollenden, von der er todgewiß wußte, daß sie alle bisher geschaffenen himmelhoch überragen werde. Da brauchte er Ruhe und Freude.

Und als er sein Werk blank und vollkommen in Händen hielt, wich aller Groll und alles schmähliche Verzagen, alle Mißgunst und was Häßliches noch sonst aus seiner Brust und eitel Jubel und stolze Zuversicht breiteten sich in ihm aus. Und als er das in langen Monden geschaffene Instrument endlich zum Tönen brachte, voll seines Glaubens an die Vollkommenheit des Werkes und ohne Furcht vor möglicher Enttäuschung, und halb Cremona sich vor seiner Türe drängte, in Andacht lauschend, in Verzückung schwelgend, da bat er heimlich seinem Lehrling ab, was er ihm im Verschwiegenen mit seiner Abgunst angetan. Ja, als Antonio sich ihm, von der zauberhaften Macht der Töne hingerissen, wie ein armer Sünder einem Heiligen zu Füßen warf und in Begeisterung und ehrlicher Liebe ihn umschlang, da neigte sich der Meister zu ihm nieder und zog ihn an seine Brust.

Am andern Morgen schickte der Podestà und ließ Amati fragen, ob ihm das Wunderinstrument feil wäre, für das der Meister einen nicht zu kleinen Preis bestimmen solle.

Aber der bat, ihm seine Geige noch zu lassen und sich noch eine Weile zu gedulden, denn er vermochte es nicht über sich, sie schon jetzt dahinzugeben. Und als der Stadtgewaltige alsbald abermals einen Edelmann als Boten sandte und ein gar stattlich Angebot machte, dringlicher um die Geige bittend, verlegte sich der hartbedrängte Meister auf Ausflüchte, vorgebend, daß das Instrument noch nicht in allen Teilen gleich vollendet sei und daß es ein betrüglich Unternehmen wäre, so er es dem ersten Mann Cremonas jetzt verkaufe.

Genug, er ließ sich auf keine Weise bereden, das Werk auszuliefern, an dem er selbst mit Liebe hing und dessen er sich selbst noch ein Weilchen zu erfreuen wünschte.

Wenige Wochen danach hatte auch Antonio ein neues Instrument vollendet, das er seinem Meister eines Tages darbot, daß der es mustere und prüfe und aburteile.

Amati sah auf e i n e n Blick, daß es noch immer kein Meisterstück geworden. Da stand manches wider die Regel und den guten Handwerksbrauch. Der Bau als Ganzes ließ zu wünschen vielerlei übrig. Die Zargen waren für die schwach gewölbte Decke zu hoch, das Maß der Seitenausschweifungen war um ein Merkliches zu weit, und erst der Lack — an dem war sicherlich nicht gar viel Gutes.

Doch wie er nun prüfend über die Saiten strich, entsank ihm schier der Bogen. Er setzte ab . . . und hob von neuem an . . . und hielt zum zweiten Male inne.

Allew'ger! Was war das für ein Klingen . . . Was für ein unergründlich tiefes Schwingen der klaren, glockenreinen Töne . . . Da war sie, die entfesselte Gewalt, die Unerhörtes über ihn vermochte und alle Welt bezwingen mußte . . .

Und wieder strich er die Saiten an und spielte ungeschickt, was seine Finger wußten — und bäumte sich gegen die Uebermacht des Klanges auf und widerstrebte der Gewalt des Tones, und konnte doch nicht enden mit dem Spiel.

In seiner Seele aber hob ein Stürmen an, wie er's noch nie erlebt. War's Hingebung und Liebe — oder Haß? War's Jubel — oder Jammer? Und was ihm dieses Wunderding von Geige in die Hand schmiedete, daß er's nicht lassen konnte, war es die Lust am überirdisch schönen Klange oder die bohrende Gier, das Werk zu nehmen und an der Wand zu zertrümmern? Den drohenden Ueberwinder zu vernichten?

Doch noch ehe er darüber entschieden, riß er sich jählings das Instrument von der Wange und drückte es Antonio hastig und schier angstvoll in die Hände.

„Fort damit! Flieh mich, du, und bring dies Teufelswerk in Sicherheit. Ich will dich nicht mehr hier und — kann dich nichts mehr lehren!"

Fortan ließ er weder den Schüler noch den edeln Alessandro Stradivari über seine Schwelle. Und niemand sonst bekam ihn zu Gesicht. Tagelang blieben die Türen verschlossen, das Haus lag still und in dumpfem Schweigen, als herberge es einen Toten.

Amati litt. O, er brachte schlimme Tage zu. Holte zwar sein eigen Werk, um das ihn der Gewaltige Cremonas bedrängt, hervor, und besah's und spürte emsiglich der Schönheit und Kunstfertigkeit, Sauberkeit und Feinheit der fehlerlosen Arbeit nach, liebkoste es mit schmeichelnden Händen und prüfte es dann wieder scharf und unbestechlich, bis er es makellos und alles Lobes wert erfunden — und ward doch seiner hohen Kunst nicht froh.

Am dritten Abend trieb es ihn zum Haus hinaus; vorsichtig schlich er durch die stillsten und dunkelsten Gassen bis an den alten Palazzo der Stradivari. Dort kroch er hinter eine Säule und stand und lauschte, ob Antonio spiele.

So trieb er's Abend um Abend, ruhelos und ohne Frieden.

Wenn aber oben hinter einem der tiefen Fenster die Geige des Schülers zu singen anhob und das Klingen und Schwingen hinauszog in die sternenübersäte Nacht, dann mußte Meister Nicola sich heimlich in die alten Fäuste beißen, daß oft genug das Blut herniederrann, um nicht laut aufzustöhnen oder gar zu klagen und zu schreien in Weh und Lust, in Jubel und Verzweiflung.

Kam er dann heim, bedrückt und mit wunder Seele, setzte er sich wohl in jäh aufbrausender Willenskraft an die Arbeit und hämmerte und bog und glättete und feilte in fieberheißem, hastigem Eifer bis an den hellen Morgen, um noch Gewaltigeres zu vollbringen, als er bereits vollbracht, und als Antonio je sollte vollbringen können.

Doch danach überkam ihn der alte Kleinmut wieder und die Bitternis, und sobald es Abend ward, strich er wieder durch Cremonas finstere Winkel und kroch hinter seine Säule und stand . . . und stand . . . und lauschte . . .

Da geschah es denn bald, daß er mit keiner Arbeit mehr zu Rande kam; ließ, was er angefangen, unvollendet liegen, oder verwarf und zerstörte es, bis er über all dem Mißlingen schier den Mut verlor.

Aber noch hatte er ja sein Meisterstück, für das ihm der Podestà die Schätze halb Indiens geboten. Das sollte nun doch hinaus in die Welt, sollte lebendig werden und den Menschen Gewalt antun mit seiner Töne Süßigkeit und Adel, und alle Antonios triumphierend überstrahlen.

Also ging Amati eines Tages in den Palast des Gebieters von Cremona, dem sein gehütet Kleinod zuzutragen und sich Genugtuung und reichsten Trost zu holen für sein Alter.

Doch wie er über die Schwelle des Saales trat, dahin ihn der Erhabene beschieden, klang ihm einer Geige Gesang entgegen, daß ihm der Fuß nicht mehr gehorchte und er dastand, wie aufs Herz geschlagen.

„Kennst du das Werk?" fragte der Podestà herüber, ihn zu sich winkend und auf das Instrument weisend, das einer der besoldeten Geiger des Gebieters spielte.

„Ja" stammelte der Meister, mit allen Sinnen an den Tönen hangend. „Das ist Antonios Kunst. So singen auf der Erde nur Stradivaris Wunderwerke, Herr."

Und wie er's mit erblaßten Lippen in zitternder Erregung sprach, sank ihm das Kinn schwer auf die Brust.

„Kopfhänger du . . ." schalt ihn da der Mächtige gutmütig, der dem Graukopf ansah, daß er heimlich litt und überschwer trug, weil da ein Junger gekommen war, der ihn an Kunstfertigkeit beinahe übertraf, den Kranz der höchsten Meisterschaft ihm streitig machte und seinen Ruhm, der so unerschütterlich als wie die Welt geschienen, ins Wanken brachte; daß da ein Junger war, gegen den die alten Hände Meister Nicolas nicht mehr aufkamen.

„Kopfhänger du. Mir gefällt die Fiedel nicht. Drum auf den Boden damit!" befahl er seinem Spielmann. „Zertritt sie und spiel Nicolas Geige."

Stand Amati mit stockendem Atem und hob langsam und scheu die Augen unter der gesenkten Stirn und starrte auf den Dienstfertigen, wie der die Geige Stradivaris auf die Marmorfliesen legte und gehorsam den Fuß hob, das Werk mit einem Tritt zu zerstören.

Da riß es den Meister gewaltsam hin und er sprang zu, die Untat zu hindern.

„Halt ein!" und schrie's in wahrem Entsetzen, als wär's ein lebendig Kind aus seinem eigenen Blut, über dem da ein fürchterliches Gericht walte.

Doch der Podestà rief ihn zurück.

„Laß! Der Küchenjunge braucht just Holz" — und zu dem Diener gewandt, wiederholte er: „Zertritt sie."

Da ließ sich Meister Nicola ohne Besinnen auf ein Knie nieder und bog den grauen Kopf.

„Herr, wenn es denn sein muß — zertretet diese" — und bot sein eigen Instrument.

Sah ihn der Podestà überrascht und in Verwunderung an, und meinte nach geraumer Zeit:

„Seltsamer Mann — Doch gut, ich nehme, was du bietest. Nimm du den Ring dafür und deines Schülers Machwerk dort; ich schenk es dir."

In großer Hast und Verwirrung eilte Amati heim. Dort

schloß er sich in seine Werkstatt ein, zog hurtig Antonios Geige unter dem Mantel hervor, wie in Freude, daß sie unverletzt geblieben; drehte sie in den Händen und beschaute sie staunend; hielt sie von sich ab und betrachtete sie prüfend, ward nachdenklich und musterte sie voll Argwohn und Abgunst; legte sie von sich und schritt lange durchs Zimmer; stand und sah sich nach dem „Machwerk Stradivaris" um, langte es sich wieder, hielt es zögernd in der Hand und rührte leise an die Saiten, ganz leise und zaghaft — und biß sich in qualvollem Ringen die Lippen, das Meisterstück Antonios in schlaffen Händen sinken lassend . . .

So trieb er's Tage hindurch.

Zum vollen Erklingen jedoch brachte er die Geige nicht, ob all sein Verlangen auch danach stand. Mein! wer wußte denn, ob sie an Kraft und schmeichelnder Gewalt nicht längst verloren? Ob sie nicht jetzt schon viel geringer war an Tonfülle und Reinheit; weniger kostbar, als er sich vorredete und einbildete? Und wenn ihr falscher Glanz dahingeschwunden, wozu dann sein Tun und Treiben? sein töricht Leiden und Vergrämen? Mit allen Sinnen sehnte er sich danach und lechzte er danach, die Saiten anzuschwingen, die Tiefen dieses Werkes aufzuschließen und den Ton zu wecken. Aber er wagte es nicht. Er mochte das Geschick nicht versuchen. Und wenn die Leute kämen und das Spiel erlauschten, zusammenliefen wie sonst und meinten, es wäre s e i n e r Kunst Gesang . . ? Und wenn er dann gestehen müßte . . . ? Schmach! Sie würden ihn des Betruges zeihen.

So hielt er den Besitz verborgen Wochen um Wochen und schlug sich ehrlich mit seiner Not herum.

Da kam der Tod und mahnte ihn ans Scheiden. Was nun? Antonios Werk zurücklassen — nein, das durfte er nicht. Wie? Hätten die Finder nicht argwöhnen können, daß er es als Modell benutzt? Daß der Meister noch seines Schülers Lehrling geworden? — Nein! solch schlimmen Verdacht sich auszusetzen, das litt sein Stolz nicht.

Die Geige Stradivaris mußte fort. — Vernichten . . . ?

Er rang mit dem Versucher manche schlimme, fürchterliche Nacht — und warf ihn.

Solch ein Wunderwerk zerstören, ging denn doch weit über seine Kraft. Dazu war er nicht geschaffen, dies Heiligtum wie eine hohle Nuß zu zertrümmern. Und also raffte er sich eines Abends spät vom Siechenbett und tappte auf unsichern Füßen, halb schon im Arm des Todes, durch Cremonas schlafende Gassen, weit hinaus in die Herberge am Tor, wo zwischen wüstem Gesindel und viel unehrlich' Volk so mancher landfahrende Spielmann zu nächtigen pflegte, Vaganten, die heute hier und morgen dort kampierten und ihn nicht kannten.

Zu ihnen trug er unterm Mantel Stradivaris Meisterwerk.

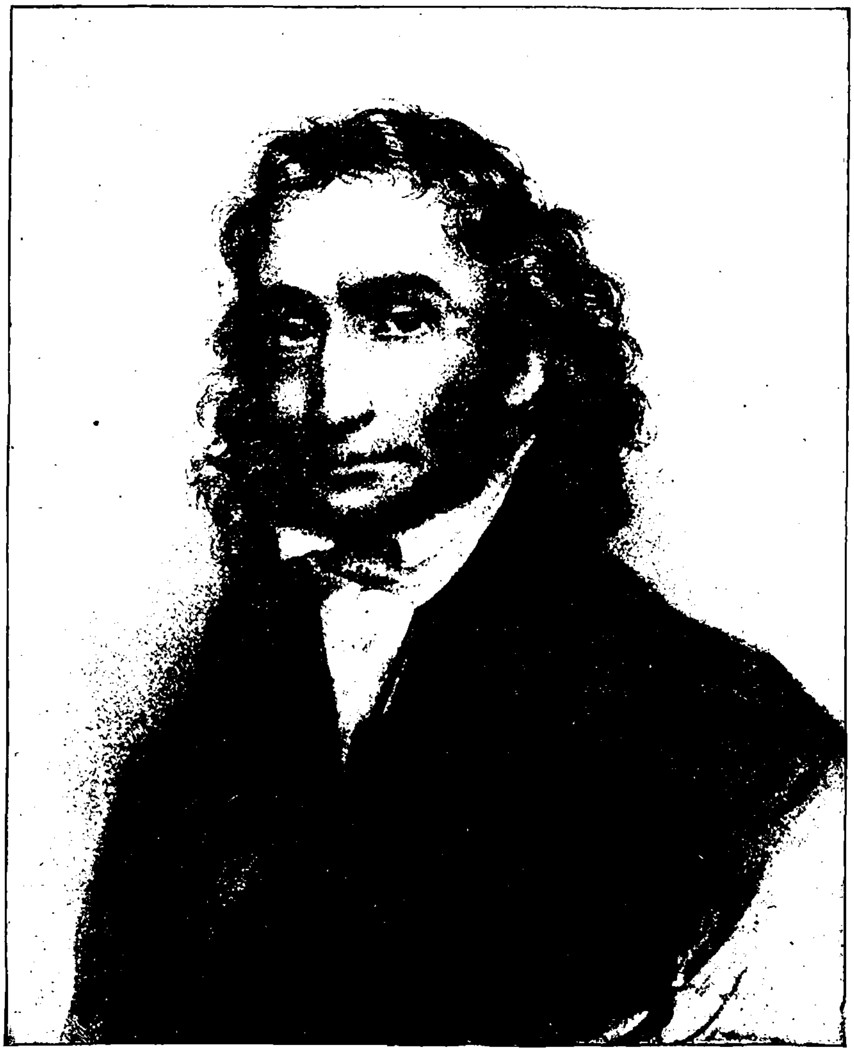
„Heda!" sprach er den Fiedler bei guter Gelegenheit an, der just dem wilden Pack zum Tanz aufspielte. „Heda, wir wollen mitsammen tauschen. Mir paßt meine Fiedel nicht in den Griff, nimm du sie und gib mir deine."

Der Bursche stutzte, nahm die Dargebotene kurzentschlossen und strich sie prüfend an — —

Da hielt die wilde Jagd der Männer und Weiber mit einem Schlage inne, der Lärm rundum verstummte — und der Spielmann fiedelte, als sängen alle Himmel in den Saiten.

Der Alte aber, Meister Nicola, deß niemand weiter achtete, wankte davon und schleppte sich, so schnell die müden Beine wollten, heim und starb in Lust und Schmerz, in Glück und Kümmernis, in Jubel und tiefgeheimer Klage . . .

Der Herbergsmusikant aber war ein Genueser mit Namen Costa, dessen Enkelkind nachmalen Lehrer Paganinis ward, der dann die Wundergeige Stradivaris erbte und mit ihr alle Welt berückte[1].



Ein seltenes Bildnis Nicolo Paganinis. Nach einer altenglischen Lithographie. (Text siehe S. 19.)

Prager musikalische Nachrichten.

(Bemerkungen zu neueren Tonsetzern.)

Gustav Mahler.

Alexander von Zemlinsky hat im vorletzten Philharmonischen Konzerte im Neuen Deutschen Theater *Gustav Mahlers* „Lied von der Erde" (Universal-Edition) aufgeführt. Stileinförmigkeit ist diesem Werke vorgeworfen worden. Abwechslungs-Reichtum, eine vielfarbige, oft symbolische Poesie kennzeichnet tatsächlich die Komposition, die erst durch ein synthetisches Erfassen die Erkenntnis der Einheit ins Licht treten läßt. — I. Das Trinklied vom Jammer der Erde. Unruhe, angsterfüllte Erregung zeichnen die Instrumente im Vorspiel. Man vermeint erwartungsvolle Menschen zu sehen, Menschen mit fiebernden Sinnen. Ein Einsamer singt ein Lied voll melancholischen Tiefsinns. Bei jedem Strophenausklang feierliche, in die Tiefe schreitende Tonschritte. Sie sind die Träger der Musik. Sie geben dem Gedichte die Weihe. Ein zu Herzen gehendes Lichtwerden der Grundtonart in einer Verzierung, dann ein Zurücksinken ins Hoffnungslose. Nach kurzem freudigem Aufstieg melancholische und wiederholt zurückfallende Sekunden in der Singstimme. Das ist Mahlersche Art. Im Orchester rufende Hörner und rasante aufpeitschende Glissandi der Harfen, gefolgt von faunisch wilden Holzbläsertrillern: Dort, wo der vokale Gedanke zu Ende ist, oder — wie eingangs — als Vorbereitung zu diesem, der in gleicher Form, doch in leiser gedanklicher Variation wiederkehrt. — II. Der Einsame im Herbst. Noch grauer und vergrämter ist's hier. Eine nebelumhüllte Landschaft. Schleichende Stille in den Instrumenten, darüber eine weltverlorene rustikale Weise, die skalenmäßig, einförmig steigt und sinkt und weint und klagt. Ein leichter Aufschwung, und wieder zurück zu trauerndem Weltschmerz: Die Mahlersche Gefühlslinie über einem größern Bogen. — III. Von der Jugend. Das einzige Stück, das durch exotische Allüren auf die zugrunde liegende Gesamtdichtung deutet. Die Melodie leiernd, tändelnd, immer in sich zurückkehrend; gebunden von starren Orgelpunkten; oft bourdonmäßig in Oktaven und Quinten. Die Horizontale stark auf Pentatonik hinweisend. Durch die feine Rhythmik wird frohgemute Heiterkeit in die orna-

[1] Der nachsichtige Leser wird über der wohlvorgetragenen Geschichte vom großen Amati und seinem größeren Schüler den Umstand mit in den Kauf nehmen, daß es nicht bekannt ist, daß Paganini eine Straduarius gespielt habe. Er spielte eine Guarneri aus dem Jahre 1743, die im Municipio zu Genua, wohl verwahrt und behütet, als Heiligtum aufgehoben wird. Red.

mentalen Linien getragen. Die Simultanharmonik erinnert hin und wieder an orientalische Molltypen. Das Lied hat keinen Vollschluß. Auch das ist exotisch. — IV. Von der Schönheit. Im Orchester noch ein Nachklingen stereotyper Tonreihen aus dem Vorangehenden mit der chinesischen Geste. Der beginnende Gesang gehört zu den edelsten melodischen Erfindungen Mahlers; er ist mit Herzensgüte geadelt und voll volkstümlicher gesunder Kraft. In einer vorüberjagenden Episode wird ein spielerisch-naturalistischer Rhythmus hörbar: Das Traben und Tummeln von Rossen; drastisches Orchesterkolorit unterstützt diese Vorstellung von Heldengetümmel und kriegerischem Lärm. In beziehungsvoller Symmetrie kehrt im Nachspiel der weiche Anfang wieder. Jungfräuliche Zärtlichkeit und unbändiger Mannesmut sind hier vereint. Eine Allegorie der Jugend. — V. Der Trunkene im Frühling. Ein toller Scherz. Oft glaubt man den Schattenriß des Dahinschwankenden, überall Haltsuchenden zu sehen (Triolenfiguren). Oder mit heitergemütlichen Einfällen, mit der vergnügt belebten Laune eines bacchusfrohen Jünglings lachen zu müssen. Karikierende Tonschritte am Ende fast jeder Vokalphrase geben wohl die unsichere Sprachmelodie des weinseligen Zechers. In den Instrumenten singt es fröhlich und lallt unmögliches Begehr, um gleich wieder wunschlos und glückselig zu sein. Symbole. — VI. Der Abschied. Die Orchesterrhythmik läßt uns aufhorchen. Es sind die rasch verschleiften Verzierungen am Taktbeginn — ein Umgehen des Taktschwerpunktes —, denen langgedehnte liegende Harmonien auf dem schlechten Taktteil folgen: Ein Prinzip, das der Tongruppierung von Zigeunerweisen entspricht. Die Harmonien sind als Unisonoklang mit Kontrafagott, Violoncello, Kontrabaß, Tamtam und Harfen instrumentiert, oder es sind die einzelnen Instrumente mit der Harfe verbunden. Dieser Klang ist weltfremd, diabolisch, wuchtend-schwer wie die Hand des Schicksals. Triolengänge in auf- und absteigenden Terzen, abgesetzte Tremoli geben geisterliches Sinnen, dumpfe Angst, schauervolles Bangen, Drohen. Abwärtsgleitende Glissandi: Das Verschmachten. Die Vokalmelodik ist melancholisch angstvoll (wieder mit Rückfallssekunden) oder pastoral-naiv wie im Volkston. Die obstinate Wiederkehr gleichtoniger Reihen im Orchester wirkt als Steigerung. Zwischendurch, in vokalen und instrumentalen Interludien: Naturstimmungen, Schubertsche Sonnenblicke, schmeichelnde Melismen, Trostesworte und Hoffnungen. Ein Stück Romantik! Dann das Abschiednehmen, ein seraphisch verglühendes Ende. Der Stimmung nach grenzt dieser tragische Satz an den zweiten, einsam in sich verschlossenen Teil. Das zage Trauern aber ist der Ergebenheit in ein unabwendbares Schicksal gewichen, aus der Erdenmüdigkeit wurde überirdische Ruhe in ewigen unbekannten Fernen. Es ist wieder Philosophie, es sind wieder Gleichnisse, und wieder metaphysische Beziehungen. Wie einstmals schon zwischen der alten Hymne des Hrabanus Maurus und der Anachoretenszene im Faust. — Die beiden Gesangsparte wurden von Frl. *Philippi* und Herrn *Miller* in durchgeistigter Art vermittelt und ohne merkliche Anstrengung zu Ende geführt. Das Orchester war klar in allen Gruppen. *A. v. Zemlinsky* hat durch sein inspiriertes Nachschaffen wiederum gezeigt, daß er zu den berufensten Mahler-Interpreten von heute gehört.

* * *

Eine denkwürdige Bearbeitung von Gustav Mahler brachte der nächste Abend. Alma Maria Mahler, die Witwe Mahlers, lieh Zemlinsky die von Mahler mit prinzipiellen Retouchen versehene Orchesterpartitur der Beethovenschen Neunten zur Aufführung im Schlußkonzert der Deutschen Philharmonischen Konzerte; es war die zweite Wiedergabe in dieser Fassung. Die Veränderungen beziehen sich auf stellenweise Verstärkung des Bläserorchesters, der Holzharmonie, der Hörner, Trompeten und Pauken, eine Baßtuba ist neu hinzugekommen. Von formalen Korrekturen ist der Strich der zwölf Einleitungstakte bei der Repetition des Scherzos zu erwähnen. In der Dynamik und Phrasierung sind Anweisungen bis ins kleinste getroffen. Zweck der ganzen Operationen, des Verdoppelns oder Weglassens oder des Transponierens von Orchesterstimmen ist es, eine Verdeutlichung des Klangbildes zu gewinnen, die Beethoven, hätte er von unseren instrumentalen Mitteln gewußt, zweifellos als notwendig anerkannt hätte. Die aufsteigenden Bedenken zerstreute die elementare Wirkung, und der Gedanke daran, daß Richard Wagner Mahler in gleicher Richtung vorgearbeitet hatte. Orchester, Chöre. von den Solisten vor allem Frl. *Debicka*, boten unter der unvergeßlichen Interpretation *Zemlinskys* Außerordentliches.

A. v. Zemlinsky. C. Scott.

Zemlinsky liebt Mahler. Auch am schaffenden Künstler ist Mahler nicht spurlos vorübergegangen. Zemlinsky ist es gegeben — das wissen wir aus seinem Jugendquartett, aus seiner symphonischen Dichtung „Die Seejungfrau", aus seiner Oper „Es war einmal" u. a. —, sich unterschiedlichen Stilen anzupassen, ohne seine Eigenart aufzugeben. Hatten es ihm früher die Romantiker, dann die Jungfranzosen angetan, so sind seine letzten Lieder und der 23. Psalm (Universal-Edition), den der Deutsche Singverein und der Deutsche Männergesangverein mit dem Orchester des Deutschen Landestheaters herausbrachte, dem Stile nach fraglos zwischen Mahler und Schoenberg zu stellen. Der Psalm ist eine Weiterentwicklung und Vereinfachung des Mahler-Stils in motiv- und formaltechnischer Hinsicht und von einem parallelen volkstümlichen Empfinden belebt; zugleich eine Klärung und ein Abstrahieren aus Schoenbergscher Art: Man sehe die Quartenharmonien, die grotesken Kadenzen und die klangtechnische Behandlung! Wenn nicht alles trügt, wird Zemlinsky die Schoenbergschen Besonderheiten auch in formaler Richtung stilisieren und ausgestalten können. Die Komposition strotzt von Schwierigkeiten und ist in ihrer Verkettung mit diesem Text nicht ohne weiteres verständlich. Die Wiedergabe unter *G. v. Keußler* hätte ich mir weniger getragen gewünscht. Das Publikum bereitete Zemlinsky Ovationen. Im selben Konzerte wurden u. a. noch Chorwerke von *Hausegger*, *Schreker* und *Schillings* gesungen.

Cyril Scott, dessen Klavier-Violinsonate op. 59 (Schotts Söhne) im Deutschen Kammermusikverein gespielt wurde, ist ein Kind unserer Zeit. Er spricht die Sprache einer internationalen Moderne. Die Manier, vorsätzlich mit schwierigen Rhythmen zu arbeiten und diese taktweise ein ganzes Werk hindurch zu wechseln, hat er bei Skrjabine gesehen. In der Melodik des scherzhaften Satzes wird sich die indianische Abstammung nachweisen lassen. Auffallend ist die vollkommene Tonalitätsauflösung. Die Modulation zeigt nach dem Süden. Die Tonbilder sind scharf umrissen, werden meist nur in der Rhythmik variiert oder figuriert und periodenweise nebeneinandergestellt. Bei raschem Zeitmaß ergibt sich eine kaleidoskopmäßige Wirkung. Es ist eine trotz der schwierigen Ausdrucksweise primitive Kunst.

Arnold Schoenberg.

Eine im ersten Eindruck primitive, tatsächlich aber sehr komplizierte Musik ist die ars nova Schoenbergs, sein Pierrot Lunaire. Wenn die Wiener Aufführung von Schoenbergs romantischen Gurreliedern auch die konservativsten Musiker überzeugt hatte, wenn man über die märchenhafte Phantasie, über das technische Vermögen, über die stilreine Klarheit seiner Sprache gestaunt hat, so brachte der folgende Tag die Abkühlung.

Tags darauf erlebte „Pierrot Lunaire" im Deutschen Kammermusikverein in Prag turbulente Szenen. „Pierrot Lunaire" — eine Serie von Melodramen —, denen Schoenberg Töne beigefügt hat, zu deren Natur ein aufrichtiger Beurteiler ein Gefühlsverhältnis nicht finden kann. Das ist ein Eingeständnis, aber keine Kritik. „Pierrot Lunaire", eine typische Arbeit der Dekadence, muß als ein für den Tonsetzer selbst wertvolles, musikalisch-physikalisches Experiment bezeichnet werden. Aber auch als ein konsequent durchgefühlter Ausbau einer in primitiven Keimen und einigen seltenen Fällen bereits vorhandenen Musik, der wir in dieser ausgestalteten Form mit dem musikalischen Verstand nicht zu folgen vermögen. Eine Begründung des Verlaufes der Tonlinie und ihrer Rhythmen, der Tonstärke und der Tonfarbe, besonders in den Instrumenten, ist bei angestrengtem Nachdenken und Mitgehenwollen nicht zu geben. Das Zeitmaß der Sprechstimme hat Schoenberg, wie mir scheint, bald nach der Schwere der Rhythmik, bald nach dem gefühlsmäßigen Inhalt jedes einzelnen Wortes geregelt. Aber auch diese Beobachtung kann trügen. Als Ahnen zur Deklamationsstruktur der Sprechstimme glaube ich einige Stellen der „Salome"-Partitur mit parallelen Bildungen nachweisen zu können: die Vertonung des Wortes „Jochanaan" (Kl.A. mit T. S. 181, 182, 193, 202) und des Befehles „töte" im letzten Wortsatze des Werkes „Man töte dieses Weib". Zur Wiedergabe der Kompositionen haben die Mitwirkenden eine eigene Technik sich zurechtlegen müssen. Frau *Zehme* und die Herren *E. Steuermann*, *J. Maliniak*, *H. Kindler*, *H. W. de Vries* und *K. Eßberger* sind bedeutende Künstler. — Und die Wirkung? Die einen bedienten sich affektuierter Mißfallsäußerungen (selbst während des Spieles), andere stark unterstrichener Beifallskundgebungen. Beide Gruppen aber waren wie rasend, maßen einander mit feindlichen Blicken und drohten handgemein zu werden. Wüßte man nicht, daß die Aeußerlichkeit eines großen Teiles einer modernen Zuhörerschaft eines tieferen musikalischen Eindruckes fast unfähig ist, so könnte man an mehr als zweitausend Jahre alte Ideen erinnert werden, die nun durch die moderne Kunstpraxis bestätigt worden wären: An die Ansichten von den Reflexwirkungen einer Musik (Melodien und Rhythmen), die imstande wäre, das normale Bewußtsein zeitweise zu trüben, Wahrnehmungs- und Willensmöglichkeiten zeitweilig auszuschalten und pathologische Zustände im Menschen hervorzurufen, die an Wahnsinn gemahnen. Das ist ein Gedanke, der von Plato stammt. Ich halte — wie schon betont — die Sache im großen und ganzen für harmloser. Ein paar unmusikalische Snobs, die durch ihr ostentatives Applaudieren

unendlich komisch wirken. Und konservative Musiker, die sich mit Erfahrungsweisheit gürten, durch den Beifall zum Lachen gereizt werden, und dann wütend pfeifen. Item — Ausnahmen mag's ja geben und dafür ist es nötig, unverzüglich Vorsichtsmaßregeln zu treffen: In Hinkunft mögen vor Konzerten die aufzuführenden Symphonien, Kammermusikwerke usw. einem musikalischen Zensor vorgelegt werden. Der wird die Partitur vorsichtig zu untersuchen haben und entscheiden müssen, ob nicht beunruhigende Rhythmen verschoben, bösartig aussehende Melodien abgebrochen werden sollen, ob nicht aufreizende Chromatik und verdächtige Enharmonik, unethische Ganztonreihen und wüste Quartenakkorde geeignet wären, Verbalinjurien, und welchen Grades hervorzurufen. Ob man nicht doch am Ende bei den Tremoli der Bässe und den Staccati der Pikkoloflöte mit ärgeren Wirkungen, bei wahnsinnigen Längen etwa mit Tätlichkeiten zu rechnen habe, und ob bei diesen oder jenen eben besprochenen musikalischen Aeußerungen Polizei mit dem Säbel oder Gendarmerie durch Zielen mit dem Schießknüppel die ominösen Wirkungen der Musik zu beschwichtigen vermöchten oder nicht. Es lebe die neue Zensur!

Oper.

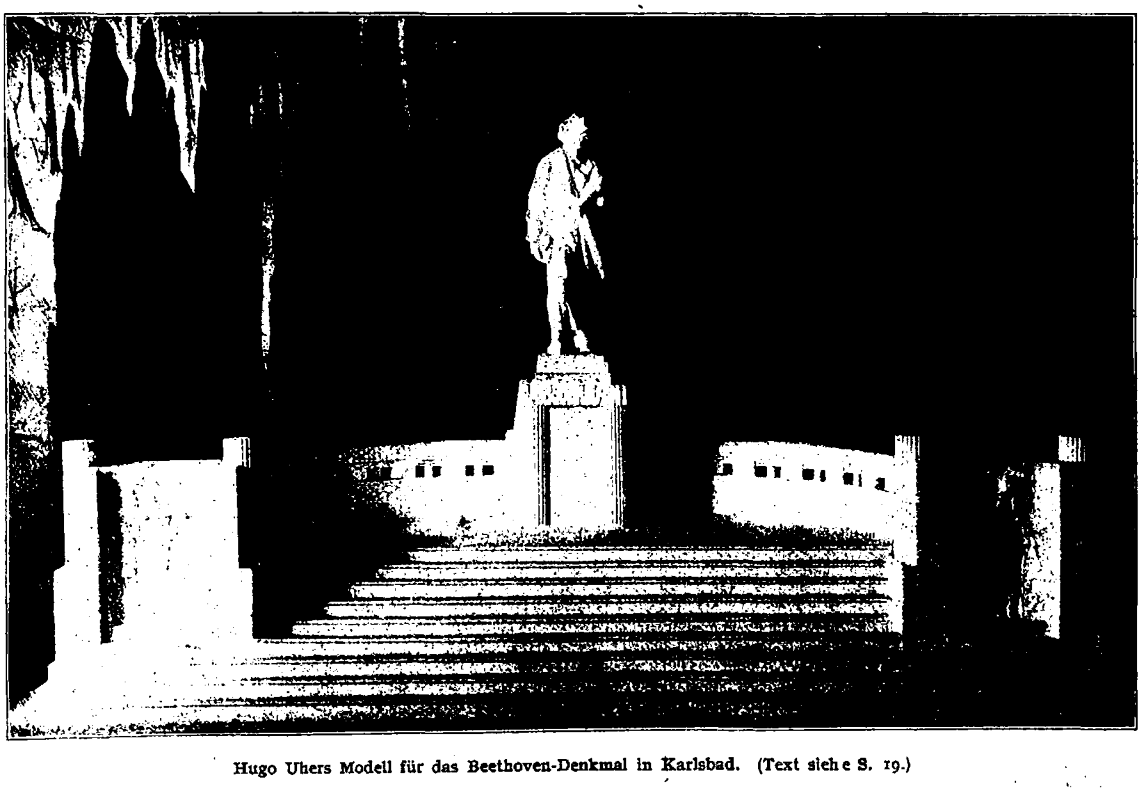
Das „Neue Deutsche Theater" hatte diesmal mit Neuerwerbungen wenig Glück, doch haben Neueinstudierungen besonders von solchen Werken, welche die Wagner-Aera und die ihr folgende Periode ängstlich vermied, gezeigt, daß sie mit modernem Geist gesehen, noch heute unmittelbar packen können. — *Pierre Maurice* war mit seiner „Misé Brun" (Bote & Bock) nur ein blasser Erfolg beschieden. Er ist durchaus kein Dramatiker, und seine Lyrik zu unselbständig, um für längere Zeit interessieren zu können. Das fein Humoristische liegt ihm am besten und beweist guten Geschmack. Da könnte man ihn beinahe der Gruppe d'Albert, Blech zugesellen. Frl. *Finger* bemühte sich mit ihren prächtigen Mitteln um die Titelrolle, Kapellmeister *v. Stermich* dirigierte fürsorglich. — „Stella", eine Oper des hiesigen Orchestermitgliedes *J. Kohout*, trug dem Komponisten laute Ehrungen ein. — Eine Großtat Zemlinskys war die Neueinstudierung der „Salome". Frl. *Körner* schuf eine ihrer Eigenart entsprechende neue Gestalt. Sie idealisierte die Salome, sie gab verhaltene Erregung, veredelte Konturen. Auch stimmlich nichts Realistisches, keine Wildheit, kein Schreien, nur wohllautender Gesang — dazu gehört freilich ihr Riesenorgan. Ins feinste durchdacht war der Herodes *Winkelmanns*, der Jochanaan *Schützendorfs*, die Herodias der Frau *Hoy*. *Gerboth* erdichtete eine sinnenschwere orientalische Nacht. *Zemlinsky* musizierte mit feierlicher Leidenschaft. Im Zeichen „Ariadnes" begann die Spielzeit, „Salome" war der Beschluß. — Vom „Nationaltheater" Außerordentliches zu berichten, ist diesmal kein Anlaß vorhanden. „Die verkaufte Braut" übersiedelte in das 12 000 Personen fassende Freilufttheater in der Scharka. Aus Gründen, die sich begreifen lassen, aber schwer zu entschuldigen sind. Es war eine Sensation, aber noch lange kein künstlerisches Ereignis. Das Theater selbst ist herrlich. In Bergeinsamkeit verborgen, Poesie umwoben, vom scheidenden Abendsonnenschein verklärt. Ferne Gebirge dienen noch als Kulissen. Selbst wenn das Milieu der Handlung die Wahl des Bergtheaters zu rechtfertigen scheint, das musikalische Werk als solches ist für einen intimen Raum geschaffen und beansprucht auch nur intime Wirkungen. Der Sinneneindruck, insbesondere der farbigen Bewegungen einer slowakischbunten Riesenkomparserie war bedeutend, und mit dem Kassenerfolg werden die Herren zufrieden gewesen sein. —

Dr. Erich Steinhard.

Kritische Rundschau

Aachen. Aus der Reihe der sommerlichen Philharmonischen Konzerte, die seitens der Kurdirektion veranstaltet wurden, ragt vor allem ein ausschließlich Kompositionen von *Karl Bleyle* umfassendes Konzert hervor. Mit den Werken stellte sich gleichzeitig der Komponist auch als Dirigent vor. In Bleyle ergänzen und verstärken sich diese beiden, nicht immer freundschaftlich zueinander verhaltenden Möglichkeiten zur Einheit. Bleyles erfrischende, ungesuchte und ungekränkelte Eigenart seiner fast alle Gebiete der Konzertmusik umfassenden Kunst zieht den Zuhörer unwillkürlich in ihren Bann, insbesondere die blühende, nie versiegende Melodik macht ihn uns zum Schubert der Gegenwart. Ein besonderes Meisterstück vollführte Kapellmeister *Dietrich* insofern, als er an Stelle des zwei Tage vor dem Konzert absagenden Solocellisten sich an das ihm bis dahin gänzlich unbekannte und recht schwere Violinkonzert von Bleyle heranmachte und es am Konzertabende in blendendem Glanze vollendeter technischer und völliger geistiger Durchdringung erstrahlen ließ. *St.*

Christiania. Ueber die geplante „Ring"-Aufführung im nächsten Sommer verlautet noch nichts Bestimmteres, vielmehr hüllen sich die maßgebenden Personen in Schweigen und man muß abwarten, wie alles werden wird. — Als vorläufig einzige Neuheit für die neue Saison wird d'Alberts „Tiefland" einstudiert, wahrscheinlich mit Wilhelm Herold (Kopenhagen) als Gast. — Das Nationaltheater veröffentlichte sein Winter-Symphonieprogramm und es wird vielleicht manchen deutschen Leser interessieren, was hier zum ersten Male einstudiert und geboten werden soll: Schubert: C dur-Symphonie; Kalikinow: Erste Symphonie g moll; Sindings D dur und die Pastorale von Beethoven, Berlioz' Symphonie fantastique; Svendsen: „Romeo und Julia"; Tschaikowsky: „Francesca da Rimini" sowie kleinere Werke von Mozart, Liszt, Rimsky-Korsakow und Debussy (natürlich). — Im ersten Saisonkonzert wurde außerdem unter Johan Halvorsen Brahmsens c moll-Symphonie zum ersten Male aufgeführt. — Im übrigen stand unsere Stadt letzter Tage im Zeichen Tschaikowskys. *Wassili Safonoff* dirigierte am 14. September



Hugo Uhers Modell für das Beethoven-Denkmal in Karlsbad. (Text siehe S. 19.)

unter Mitwirkung des Cellisten Ewsei Beloousoff (der die bekannten „Rokokovariationen" spielte) die Vierte Symphonie und „Francesca da Rimini", ein wundervoller Abend, der allen Zuhörern lange in schöner Erinnerung bleiben wird. Am 15. September hatten wir dann Gelegenheit, den Meister am Flügel bewundern zu dürfen, wo er im Verein mit genanntem Cellisten und seinem Sohne Iwan Safonoff Tschaikowskys Grand Trio (zur Erinnerung an Rubinstein) bot. Hätten die beiden Streicher auf der gleichen Höhe gestanden wie Safonoff, so wäre es ein musikalisches Ereignis ersten Ranges gewesen. Sein wunderbares Pedalspiel, seine perlenden Läufe, aber vor allem die Art und Weise, wie er die zartesten Pianissimi herauszuholen verstand, entfachten Stürme der Begeisterung. *H. M.*

Zürich. Die „Parsifal"-Festspiele des Stadttheaters, die vom 31. August bis 15. September eine achtmalige Aufführung des Bühnenweihfestspieles brachten, durften sich eines schönen künstlerischen Erfolges freuen. Sie übten eine große Anziehung auf das Fremdenpublikum aus. Das zeigte sich deutlich in den Pausen der Aufführungen, während deren sich in den Gängen und im Foyer des Theaters, sowie in dessen nächster Umgebung ein interessantes Leben internationaler Vielsprachigkeit entwickelte. Große Beachtung fanden die Aufführungen auch in der gesamten Musik- und Theaterwelt, wie die zahlreichen Besuche leitender Persönlichkeiten bewiesen. Unter andern waren erschienen der Generalintendant der Königl. Schauspiele und der Königl. Hofmusik Exzellenz Graf Hülsen, der Münchner Maschineriedirektor Hofrat Klein, Direktor Markus von der Budapester Hofoper, der Kapellmeister der Mailänder Scala Tullio Serafin, Operndirektor Kowarowic vom böhmischen Nationaltheater in Prag, Oberregisseur Krähmer von der Frankfurter Oper und eine ganze Reihe von Direktoren größerer deutscher und italienischer Opernbühnen. — Die Aufführungen als solche, die sämtlich Kapellmeister Dr. *Kempter* mit musikalischem Feinsinn leitete, haben an Geschlossenheit und Abrundung gewonnen, da die Träger der Hauptpartien mit den Wiederholungen mehr und mehr in ihre Aufgaben hineinwuchsen. Dies gilt nicht nur von dem in Spiel und Gesang ausgezeichneten Vertreter der Titelpartie Willy Ulmer und der temperamentvollen Kundry, Emmy Krüger, sondern auch von dem stimmschönen Gurnemanz des Herrn C. Gritzbach. Für den Amfortas hatte man neben dem schon gelegentlich der Erstaufführung hier gewürdigten W. Bockholt einen zweiten ebenbürtigen Darsteller in Aug. Stier, der hauptsächlich nach der Seite tiefdurchdachten Ausdrucks eine vorzügliche Leistung bot. Im übrigen waren auch alle weiteren Hauptpartien doppelt besetzt. So sang den Parsifal mit schönem Erfolg zweimal der lyrische Tenor Artur Schwarz, während der Gurnemanz ebenfalls zweimal dem Heldenbariton Otto Janesch, der sich auch als Klingsor vortrefflich bewährte, übertragen war. Die Kundry wurde dreimal erfolgreich von Johanna König gesungen. Die wie bei den Aufführungen im Frühjahr erheblich verstärkten Chöre lösten in der Hauptsache ihre Aufgabe befriedigend, nur in einigen Aufführungen traten störende harmonische Schwankungen zutage. *E. Trp.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Rio de Janeiro hat „Parsifal" durch die Truppe des Costanzitheaters aus Rom die erste Aufführung in Brasilien erlebt. — In Barcelona soll die „Parsifal"-Aufführung bereits am 31. Dezember, und zwar um 11 Uhr abends, stattfinden. Die Spanier erklären nämlich, der „Parsifal" wird nach mitteleuropäischer Zeit am 1. Januar mitternachts frei. Diese Zeit entspricht der elften Abendstunde nach westeuropäischer Zeit, also kann der „Parsifal" bei uns bereits am 31. Dezember, abends 11 Uhr, in Szene gehen. (Derartige Menschen scheinen gar nicht zu wissen, wie sehr sie sich durch solche törichte Manipulationen bloßstellen.)

— „Oberst Chabert", Musiktragödie von *Waltershausen*, hat im Stuttgarter Hoftheater bei idealer Darstellung unter Bands musikalischer und Gerhäusers szenischer Leitung tiefgehende Eindrücke erzielt. Der Komponist wurde oft gerufen.

— Das Kasseler Hoftheater wird außer dem „Parsifal" eine deutsche Uraufführung bringen, die Oper „Der Cobzar", lyrisches Drama in zwei Akten von Helene Vacaresco und Paul Milliet, Musik von *Gabrielli Ferrari* (deutsch von Prof. Otto Neitzel).

— Die Intendanz der Frankfurter Oper hat eine neue Oper von *Otto Taubmann* „Porzia" zur Uraufführung für die Spielzeit angenommen. Dem Text der Oper liegt Shakespeares „Kaufmann von Venedig" zugrunde.

— Das Herzogl. Hoftheater in Dessau kündigt die Aufführung des „Benvenuto Cellini" von Berlioz, des „Cid" von Cornelius und der „Barbarina" von *O. Neitzel* an. In neuer Besetzung und Einstudierung soll „Orpheus" von Gluck zum 200. Geburtstag des Meisters wieder erscheinen. Des 100. Geburtstages von Verdi wird mit einigen seiner Werke („Troubadour", „Violetta") gedacht. Mozart wird mit „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte" vertreten sein. Das Wagner-Repertoire soll durch eine Wiederaufnahme des „Rienzi" erweitert werden.

— Zu „Palestrina", der neuen Oper von *Hans Pfitzner*, hat der Komponist, wie schon berichtet, selber den Text gedichtet. Den Inhalt bildet das Leben Palestrinas. Pfitzners Werk erscheint im Verlage der Firma Adolf Fürstner (Berlin-Paris), die es zuerst in Paris veröffentlichen wird. Pfitzner genießt auf diese Weise für „Palestrina" die 50jährige Schutzfrist in den Ländern, die diesen erweiterten Urheberrechtsschutz eingeführt haben.

— *Richard Straußens* neues Ballett ist ausschließlich für die Aufführung durch die „Russen" bestimmt und wird voraussichtlich im Frühjahr nächsten Jahres aufgeführt werden.

— Ueber die neue Oper *Engelbert Humperdincks*, nach einem Text von Robert Misch, wird geschrieben: Die Oper wird den Titel führen: „Die Marketenderin", eine deutsche Spieloper in zwei Aufzügen. Der erste Akt spielt im November 1813 in Blüchers Hauptquartier zu Höchst a. M., der letzte in der Silvesternacht 1813/14 in Caub. Blücher und Gneisenau sind Sprechrollen, die elsässische Marketenderin, Blüchers Stabskoch und ein Urberliner Feldwebel dagegen sind die Vertreter der Gesangspartien der Spieloper und die eigentlichen Träger der Handlung. Das Werk wird voraussichtlich noch in dieser Saison zur Uraufführung kommen.

*

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., veranstaltet zurzeit in Berlin neun Konzerte im Künstlerhause. Von allen Städten des Deutschen Reiches sind die Künstler zusammengekommen, um nun auch der breiten Oeffentlichkeit gegenüber Zeugnis abzulegen von ihrem Können, das sie vor strengen Richtern betätigt haben.

— Die Abonnementskonzerte der Königl. Hofkapelle in Stuttgart, die *Max Schillings* leitet (eines von den zehn Hofkapellmeister Band), bringen neben den Klassikern folgende Namen moderner Tonsetzer: *Ernst Boehe, Walter Braunfels, Fr. Delius, Herm. v. Glenck, Siegm. v. Hausegger, Gustav Mahler, Max Reger, Philipp Rüfer, August Scharrer, F. H. Schaub, Georg Schumann, Bernhard Sekles, Rudic Stephan, Richard Stöhr, Richard Strauß, Hugo Wolf, Kurt v. Wolfurt.*

— Kapellmeister *H. Wetzlar* in Halle a. S. hat für die Symphoniekonzerte des Stadttheaterorchesters stilvolle und interessante Programme aufgestellt: Beethoven-Brahms-Abend, Berlioz-Strauß-Abend, Bach-Mozart-Abend, Moderner Abend (u. a. Mahlers „Wunderhorn"-Symphonie, Stücke von Schillings, Boehe, Busoni), Wagner-Liszt-Abend. Die Solisten — Karl Flesch, Franz Steiner, Adr. v. Kraus, Lilly Hofmann-Onegin, Ossip Gabrilowitsch — haben sich mit der Auswahl ihrer Vorträge den einzelnen Programmgedanken unterordnen müssen. *Kl.*

— Für die Konzerte des Konzertvereins in Wernigerode hat Musikdirektor *Ehrhardt* folgende Kräfte verpflichtet: Pianist Fischer und Frl. Bostroem (Alt, Berlin), Kammersänger W. Kirchhoff (Berlin), das Ehepaar Petschnikoff (Berlin), das Brüsseler Streichquartett und das Winderstein-Orchester (Leipzig).

— Der Gesangverein Mülheim-Ruhr kündigt u. a. für die Konzertspielzeit an: *Strauß:* „Wanderers Sturmlied", Solostücke für Klavier; *Händel:* „Acis und Galathea"; *Bach:* „Der zufriedengestellte Aeolus"; *August Bungert:* „Mysterium". Dirigent der Abonnementskonzerte ist *Karl Diehl.*

— *Friedr. Gernsheim* hat ein neues Violinkonzert (F dur) geschrieben, die Erstaufführung soll durch Henri Marteau in Hamburg (Philharmonisches Konzert) unter Leitung des Komponisten stattfinden. (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.)

— *Joseph Marx* hat eine Triofantasie für Klavier, Violine und Cello vollendet, die in Wien zur Uraufführung kommen wird. (Verlag der Universal-Edition Wien-Leipzig, die das Verlagseigentum sämtlicher bisher erschienenen Kompositionen von Marx aus dem Schuberthaus-Verlag erworben hat.)

— Die Verdi-Feiern scheinen in Italien zu nationalen Festen werden zu wollen (anders als bei uns die Wagner-Feier). In Mailand haben sich als Dirigenten Toscanini, Serafin und Mugnone zur Verfügung gestellt. „Nabucco" (eine Oper, die bereits 73 Jahre alt ist), „Aida", „Otello", „Falstaff" und das „Requiem" werden aufgeführt. Es wirken die besten italienischen Sänger in diesen Festaufführungen mit. Nur *Caruso* fehlt! Er singt in *Stuttgart* zur Verdi-Feier!

— In den Symphoniekonzerten im Kursaal in Ostende ist unter Leitung von Leon Rinskopf der „Carin-Walzer" der Stuttgarter Komponistin *Alice Danziger* zweimal aufgeführt worden.

— Der Pianist *Joseph Hoffmann* hat in Petersburg nicht weniger als 20 Konzerte gegeben und dafür 315 895 M. vereinnahmt. (Also mehr als 15 000 M. für den Abend.) Ein Rekord!

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein seltenes Bildnis Nicolo Paganinis.* Paganini gegenüber kommt man mit den landläufigen Begriffen von Begabung und Genie nicht aus; seine Stellung in der Kunstgeschichte ist eine ganz exzeptionelle, und es kann nicht überraschen, daß man bei seinen unerklärlichen Leistungen ein Walten übernatürlicher Kräfte angenommen hat. Mehr als 70 Jahre sind seit Paganinis Tode verflossen, sein Andenken dauert jedoch in ungeschwächtem Maße fort, wenngleich wahrscheinlich keiner von denen mehr am Leben ist, welchen es vergönnt war, ihn zu hören. Das Spiel Paganinis muß von geradezu faszinierender Wirkung gewesen sein: ich kannte z. B. einen nun schon lange gestorbenen Juristen, der, trotzdem er nicht zu den eigentlich musikalischen Leuten gehörte, dennoch das Ueberwältigende der Kunst des unerreichten Virtuosen in vollstem Maße an sich selbst erfahren hat. Daß aber auch Männer wie Robert Schumann und Franz Liszt zu Paganinis enthusiastischen Bewunderern zählten, bedeutet schließlich mehr als alle Sensation, die er beim großen Publikum hervorrief. Das Bild auf S. 15 ist die Wiedergabe einer in meinem Besitz befindlichen altenglischen Lithographie, und offenbar entstanden, bevor die Keime des Kehlkopfleidens sich entwickeln konnten, dem der Künstler, nur 56 Jahre alt, zum Opfer fiel. *William Hepworth (Chemnitz).*

— *Ein Beethoven-Denkmalprojekt für Karlsbad.* Aus Anlaß der zweimaligen Anwesenheit Ludwig van Beethovens in Karlsbad vor 100 Jahren hatten die musikalischen Vereine Karlsbads im Jahre 1912 den Plan gefaßt, ihm ein Denkmal zu setzen. An die Spitze des Komitees stellte sich der k. k. Statthaltereirat *Ritter v. Jordan* und der Bürgermeister Dr. Pfeifer. An eine Anzahl bekannter Bildhauer wurde im Herbste des Vorjahres mit dem Ersuchen herangetreten, Modelle für das Beethoven-Denkmal zu schaffen. Diese Modelle wurden in einem dafür gebauten Ausstellungshause aufgestellt und der öffentlichen Besichtigung freigegeben. Modelle hatten geliefert die Herren: Opitz (Wien), Jäger (Dresden), Prof. Grath — gezeichneter Entwurf — (Wien), Karl Wilfert (Eger), J. A. Mayerl (Eger), Prof. Eugen Boermel (Berlin), Hiller (Geislingen) und (drei Entwürfe) Hugo Uher. In den Ternovorschlag wurden gebracht die Modelle von Uher (No. 3), Wilfert und Mayerl. Zur Ausführung wurde *Uhers* Modell No. 3, das im Bilde auf Seite 17 vorgeführt wird, angenommen. Der Uhersche Beethoven stellt den Gefeierten in sich gekehrt gegen den Wind dahinschreitend dar. Es soll das weltentrückte Gemüt und der Kampf mit dem harten Geschicke zum Ausdrucke kommen. Diese Charakterisierung ist dem Schöpfer des Modells in künstlerischer Art gelungen. In der Mitte einer feinarchitektonisch ausgeführten Ballustrade erhebt sich der die Figur Beethovens tragende Sockel, auf dem noch ein Relief angebracht wird, welches das berühmt gewordene „Armenkonzert", das Beethoven in Karlsbad gab, versinnbildlicht. *M. Kaufmann (Karlsbad).*

— *Vom Münchner Konzertverein.* Wie es jetzt feststeht, sind die Abonnementskonzerte des Konzertvereins in München für den kommenden Winter gesichert. Die „Münchner Neuesten Nachrichten" bemerken dazu: Die Sache der Münchner Musikfreunde wird es nun sein, durch ihre Teilnahme an dem Verein zu dokumentieren, daß sie an seinem Weiterbestehen ein wirkliches Interesse haben. — Nun wollen wir sehen!

— *Städtische Musikpflege.* Der hamburgische Staat hat beschlossen, dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde, das ausgezeichnete populäre Konzerte zu niedrigen Eintrittspreisen veranstaltet, außer dem ihm ständig gewährten Zuschuß von jährlich 94 000 M. einen weiteren Zuschuß von jährlich 50 000 M. zunächst auf die Dauer von drei Jahren zu gewähren. — Das klingt etwas anders als die Münchner Meldungen über das Konzertvereinsorchester.

— *Von den Konservatorien.* Die Opernschule des Großherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim ist am 15. September eröffnet worden. Die Oberleitung hat Hofkapellmeister *Artur Bodanzky.*

— *Musikpädagogisches.* Ein Quartalskursus für Schulgesang (Repetitionskursus zur staatlichen Prüfung) findet vom 6. Oktober bis Ende Dezember im Seminar für Schulgesang zu Berlin statt. In 15 Fächern und insgesamt 200 Stunden unterrichten hervorragende Dozenten, die bereits ihr staatliches Examen als Gesanglehrer gemacht haben. Die Leitung des Kursus liegt in den Händen des bekannten Musikpädagogen *Max Battke,* dessen Werke bereits an vielen Schulen eingeführt sind. — *Das Seminar der Musikgruppe Berlin, E. V.,* beginnt am 1. Oktober seinen dritten Kursus. Es bestehen Abteilungen für Schulgesang, Klavier und Violine, die auf die staatliche Prüfung bezw. das Examen des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen vorbereiten. Hospitanten können an einzelnen Fächern teilnehmen; eine eigene Uebungsschule ist angeschlossen. Die Anstalt war im letzten Jahr von 44 Seminaristinnen besucht. Eine neue Klasse für Organistinnen (staatliche Prüfung) ist im Entstehen begriffen. Ausführliche Prospekte sind kostenfrei durch das Sekretariat des Seminars, Berlin W. 57, Pallsstr. 12, zu beziehen. — Als erster seiner Art wird demnächst in Königsberg i. Pr. (während der Oktoberferien) ein Ostdeutscher Fortbildungskursus für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren und Volksschulen stattfinden. Die neue Methode des Schulgesanges, die seit einiger Zeit vom Königl. Unterrichtsministerium in den höheren Schulen eingeführt ist, soll auch den Weg in die *Volksschule* finden. Der Schöpfer dieser neuen Methode des Schulgesanges, Prof. Georg Roller vom Königl. Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin, wird zu diesem Kursus nach Königsberg kommen und Vorträge darüber halten.

— *Wagneriana.* In *Guatemala* hat sich unter starker Beteiligung ein Richard-Wagner-Verein gebildet. In welcher Sprache Wagners Werke dort aufgeführt werden sollen, darüber verlautet noch nichts.

— *Die Gitarre.* In *Nürnberg* hat der *„Erste deutschsprachige Mandolinisten- und Gitarristenkongreß"* getagt. Die Tagung hatte eine große Anzahl deutscher wie ausländischer, österreichischer und schweizerischer Vereine beschickt. Die Delegierten hatten die Aufgabe, neben einer offenen Aussprache über die derzeitige internationale Mandolinen- und Gitarrebewegung zu der Kardinalfrage „Gründung eines Zentralverbandes aller deutschen Sprachgebiete" Stellung zu nehmen bezw. denselben ins Leben zu rufen. Der Zweck der Gründung sollte sein: „Hebung des Saitenspiels durch Zusammenschluß und regen Gedankenaustausch der interessierten Vereine, Kongresse und Kongreßkonzerte, Wettspiele usw.", ferner dem Vorurteil weitester Kreise, als ob das seit alters her so geschätzte Saitenspiel nicht geeignet sei, hohen musikalischen Anforderungen zu genügen, nachdrücklichst zu begegnen. Mit dem Kongreß waren zwei Festkonzerte verbunden. In Zürich erscheint ein Fachblatt „Moderne Musik". *O. M.*

— *Memoiren.* Die Königl. preußische Kammersängerin Frau *Lilli Lehmann* läßt ihre Memoiren unter dem Titel „Mein Weg" im Oktober im Verlag von S. Hirzel in Leipzig erscheinen.

— *Stiftungen.* Der verstorbene Seniorchef des Hotels Marquardt, *Hermann Marquardt,* hat dem Stuttgarter Liederkranz, dessen Ehrenmitglied er war, 100 000 Mark vermacht.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Großherzog von Hessen hat dem Prof. *Siegfried Ochs* in *Berlin* das Ritterkreuz I. Klasse des Ordens Philipps des Großmütigen verliehen. — Der Erbauer des Perzinasales in *Schwerin, Daniel Huß,* ist vom Großherzog von Mecklenburg zum Ritter des Greifenordens ernannt worden. — Dem Komponisten, norwegischen Armee-Musikinspektor Major *Ole Olsen* in Kristiania ist der Rote Adlerorden 3. Klasse verliehen worden. — Der Königliche Kammermusiker *H. Kruse* in Altona hat vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Aus *Dresden* wird gemeldet: Dem Tonkünstler und Komponisten Prof. *Schulz-Beuthen* haben die städtischen Kollegien aus Anlaß seines 75. Geburtstages einen jährlichen Ehrensold von 1200 M. bewilligt. Nach Draeseke ist Schulz-Beuthen der zweite Ehrensoldempfänger Dresdens. Hoffentlich findet das löbliche Verfahren weitere Verbreitung.

— Aus *München* wird uns geschrieben: Im Gärtner-Theater am Gärtner-Platz hat sich am 8. September Kapellmeister *Karl Horak,* der 32 Jahre an dieser Stätte gewirkt hatte, verabschiedet. Er hatte seine künstlerische Laufbahn 1871 in Graz begonnen und wurde 1881 als Dirigent an das Gärtner-Theater nach München berufen, wo er die Operette zu hoher Blüte brachte. Bei seinem Abschied wurden ihm große Ehrungen bereitet, vom Publikum wie von der Direktion. *R.*

— In *Leipzig* ist der Kunstschriftsteller, Biograph und Komponist Dr. phil. *R. Paul Sakolowski* im Alter von nur 41 Jahren gestorben.

— Der Musikschriftsteller, Komponist (und Reuter-Vorleser) Prof. *Georg Riemenschneider* in Breslau ist im Alter von 65 Jahren gestorben. Er war Theaterkapellmeister in Lübeck und Danzig gewesen und dann in Breslau Dirigent der Konzertkapelle geworden. Riemenschneider hat Orchesterwerke und eine Oper „Mondeszauber" geschrieben.

— In Straßburg ist der ehemalige Intendant *August Wilhelmi* im Alter von nur 51 Jahren gestorben. Wilhelmi, im historischen Kunersdorf bei Frankfurt a. O. geboren, war Schauspieler in Thorn, Halle, Elberfeld, Nürnberg, Bremen usw., ehe er in das Ensemble des Straßburger Stadttheaters eintrat. 1903 wurde er Direktor, 1910 Intendant. Wilhelmi hat den Ruf des Straßburger Stadttheaters erweitert, bis er in diesem April von seinem Amte zurücktrat.

Besprechungen und Anzeigen

Neue Lieder und Bücher.

H. Rücklos: *Lieder mit Klavier.* 4 Hefte zu je 4 Liedern, pro Heft 2 M. Heft I Gedichte von *Goethe*, II von *Eichendorff*, III von *Dehmel*, IV *Im Volkston*. Verlag *Heinrichshofen*. Der Name des Autors ist unsern Lesern wohl bekannt, und zwei von den hübschen Liedern, die in diesem Blättern erstmals erschienen, „Nach Sesenheim“ und „Liebesklage“, finden sich in dieser Sammlung wieder. Diese beiden sind Beispiele für die volkstümliche, klare und leichteingängliche, alles Gequälte und Gemachte vermeidende Schreibweise des liebenswürdigen Lyrikers, dessen Melodien in so natürlichen Linien und Rhythmen dahinfließen und schnell sich aller Herzen erobern. Da fast alle Lieder für Mittellage geschrieben sind, so kommen sie dem Bedürfnis und Stimmumfang eines weiten Kreises von Gesangsfreunden entgegen. Auch von den Begleitungen ist Aehnliches zu sagen. Sie sind einfach gehalten (wenngleich unter sich mannigfaltig), mit wenigen Ausnahmen leicht ausführbar und für die Singstimme eine willkommene Stütze, dabei harmonisch oft reizvoll und folgen charakteristisch den Textworten und der Stimmung. Bisweilen dürften die Farben noch stärker aufgetragen werden. Wir können uns nicht versagen, in einigen Einzelbemerkungen auf die intimen Reize der Gesänge hinzuweisen. Im *Goethe-Heft* No. 2 (Klagegesang) wird eine eigenartige „irische“ Färbung durch bestimmte Melismen und Akkordfolgen angestrebt. In „St. Nepomuks Vorabend“ (I, 3) bildet die gleichförmige Begleitung mit ihrem 3/4-Rhythmus einen hübschen Gegensatz zum 6/8-Takt der psalmodierenden Melodie. Im „Elfenliedchen“ (I, 4) eint sich mit einer hübschen Melodie ein graziöser, selbständig gehaltener Elfentanz in der Begleitung. Die Tonart ist natürlich e moll. Im *Eichendorff-Heft* sind der „Schifferspruch“ (II, 1) und „Auf meines Kindes Tod No. 1“ (II, 2) tiefempfundene Ausdrucksmusik. „Auf meines Kindes Tod No. 2“ (II, 3) ist in Melodie und Begleitung weniger originell, kann aber durch seine weiche Melodik und seine bequeme Arpeggienbegleitung bald beliebt werden. Wie das I. Heft schließt auch dieses mit einem zarten Elfenliedchen (II, 4). Das III. Heft enthält Vertonungen *Dehmelscher* Gedichte. Zum Glück hat sich Rücklos an keine der seltsamen und verstiegenen Poesien dieses modernen Dichters gewagt, sondern hat sich an die einfacheren gehalten, und so sind ihm einige abgerundete, farbige Stimmungsbilder gelungen. No. 1: „Sehet, welch ein Wort!“ fesselt durch eigenen Rhythmus, No. 2: „Stimme im Dunkeln“ durch eindringliche Chromatik und starken Gefühlsausdruck. In No. 3: „Der stillen Stadt“ wird mit zarten und primitiven Mitteln der Untergrund gemalt. No. 4: „Aufblick“ ist wohl die Perle der Sammlung, melodisch und harmonisch gleich interessant. In Heft IV fesselt das „Biwak“ (IV, 2) durch Frische der Erfindung und charakteristischen Uebergang vom Scherz zum Ernst. Das oft komponierte „Lied des Harfenmädchens“ (IV, 3) ist ausdrucksvoll, und „Maria auf dem Berge“ (IV, 4) trifft den Volkston gut. Nur ein bestimmter Vorhaltsakkord (*c d e b*) kommt in diesem Heft zu oft vor. Die Sammlung eignet sich auch vorzüglich für das häusliche Musizieren. *C. Kn.*

Louis-Thuille: Harmonielehre (Verlag *Carl Grüninger, Stuttgart*). Der Gesamtauflage dieses Heftes ist ein Prospekt über die Harmonielehre von Louis und Thuille beigefügt, welcher der besonderen Beachtung unserer Leser empfohlen sei. Die über das epochemachende Werk in seltener Einmütigkeit abgegebenen Gutachten mögen für sich selbst sprechen. Einige Bemerkungen seien an dieser Stelle gestattet: Die Harmonielehre hat zwei Aufgaben zu erfüllen. Sie ist einerseits Theorie und als solche soll sie zum Verstehen der harmonischen Verhältnisse und Zusammenhänge anleiten. Andererseits ist sie aber auch eine praktische Disziplin, Lehre des einfachen musikalischen Satzes, der elementaren Stimmführung und als solche Vorstufe des Kontrapunktes. Einer der größten Vorzüge der *Harmonielehre* von *Rudolf Louis* und *Ludwig Thuille* liegt nun darin, daß sie es in so ausgezeichneter Weise versteht, diesen beiden Zwecken, dem theoretischen und dem praktischen, zugleich gerecht zu werden. Und wie sie Theorie und Praxis dadurch versöhnt, daß sie eine Theorie lehrt, die aus der Praxis herausgewachsen ist und auch wieder zur Praxis als zu ihrem eigentlichen Endziele hinleitet, so weiß sie weiterhin zwei anderen, scheinbar widerstreitenden Forderungen in nicht minder idealer Weise zu entsprechen, insofern nämlich der Geist der Louis-Thuilleschen Harmonielehre, die den Entwicklungsgang der neueren Musik bis zu seinen modernsten Ergebnissen verfolgt, fortschrittlich und doch zugleich auch wieder im besten Sinne des Wortes konservativ genannt werden darf: konservativ, weil die Verfasser mit Eifer und Glück sich bemüht zeigen, nicht das Geringste von dem preiszugeben, was die ältere Lehre wirklich Brauchbares und Erhaltenswertes überliefert hat. Dazu kommt dann noch, daß Louis nach Thuilles Tod durch seine verschiedenen weiteren Veröffentlichungen (Grundriß der Harmonielehre, Aufgabenbuch, Schlüssel zur Harmonielehre) das nunmehr in 4. Auflage vorliegende Lehrbuch so vervollständigt und ergänzt hat, daß die Methode nun die verschiedenst gearteten Bedürfnisse befriedigen kann, die des Anfängers so gut wie die des Fortgeschritteneren, die des Fachmusikers nicht minder als die des ernstliche Belehrung suchenden Dilettanten, die Forderungen dessen, der Harmonielehre unter der Anleitung eines Lehrers studiert, und ebenso auch die desjenigen, der sich durch Selbststudium zu vervollkommnen sucht.

Max Kowalski, op. 1: *Sechs Lieder* für eine Singstimme und Klavier. (Berlin, *Raabe & Plothow*, zus. 3 M.) Die Lieder verraten eine gute Begabung. „Die schwarze Laute“ und „Helle Nacht“ sind in der Stimmung gut getroffen, während „Wiegenlied“ und „Tanzlied“ in der Begleitung etwas zu massig sind.

Cherubini, L.: *Theorie des Kontrapunkts und der Fuge*, neu bearbeitet von Rich. Heuberger. (Verlag von *Leuckart*, Leipzig; Preis brosch. 4 M.) Für alle, die die stramme Zucht des strengen Kontrapunktes durchmachen wollen (zugleich eine der besten Uebungen im Lesen der alten Schlüssel und damit im Partiturlesen), wird das Buch ein wertvolles Hilfsmittel sein. Wenn Kleinigkeiten erwähnt werden dürfen, so würden wir in Beispiel 119a und 121 je die Synkope des ersten Taktes durch eine ganze Note ersetzen. Der Orgelpunkt (137 ff.) würde besser nicht als eine mit andern gleich geltende Regel behandelt, sondern als etwas für sich Stehendes, das scheinbar den behandelten Regeln Hohn spricht. Sehr gewinnbringend ist der Abschnitt über die Nachahmung; bei der rückgängigen Nachahmung würde vielleicht eine noch kürzere Erwähnung genügen; solche Krebsgänge gehören schon mehr zu den Spielereien. Vortrefflich in Text und Beispielen ist das Kapitel über doppelten Kontrapunkt und Fuge. Der Preis des Werkes ist im Vergleich zu dem Gebotenen billig zu nennen. *A. F.*

Breitkopf & Härtels „Musikbuch“. Das Leipziger Verlagshaus hat die musikalische Welt mit einer neuen interessanten Publikation beschenkt, die sich „Das Musikbuch“ betitelt: eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und Instrumente mit erläuternden Einführungen. Es wird darin zum erstenmal eine Gesamtübersicht gegeben über das, was der Buchverlag Breitkopf & Härtel seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geleistet hat. Wir haben es hier nicht mit einem alltäglichen Katalog zu tun, sondern dies geschmackvoll und mit einer ganzen Reihe von Bildern geschmückte Musikbuch bringt eine Zusammenfassung der wichtigsten Werke zeitgenössischer Musikliteratur, die die Tätigkeit des großen Verlagshauses vor jeder Augen in das rechte Licht setzen. Wir bringen im heutigen Hefte ein paar Illustrationen aus dem Musikbuche, das wir jedem Kunstfreund empfehlen können. Es bringt eine Menge interessanten Stoffes und es ist lehrreich, darin zu blättern. Unsere Leser, die an Büchern über Musik und Musiker Freude haben, erhalten von der Firma Breitkopf & Härtel unter Bezugnahme auf dies Referat das 400 Seiten starke Musikbuch gegen Portoeinsendung (30 Pf. im Inland, 1 M. im Ausland) gratis geliefert.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 1 bringt an erster Stelle ein Lied: „Mir träumte von einem Myrtenbaum“, das *Georg Schumann* in Berlin zum Verfasser hat. Es ist dem Zyklus „Mädchenlieder“ entnommen, die bei Leuckart in Leipzig erschienen sind. Georg Schumann, über den die heutige kritisch-biographische Skizze eingehender berichtet, hat den innig-schlichten, volkstümlichen Ton des schönen Gedichtes von *Paul Heyse* getroffen; die leise, schwärmerische, sinnende Art (am unmittelbarsten am Schluß) gibt dem Liede noch seinen eigenen Reiz. — An zweiter Stelle steht ein Klavierstück „Bagatelle“ (Auf sanften Wogen) eines jungen begabten Münchner Komponisten, *Gottfried Rüdinger*, der mit einer seiner aparten Skizzen schon einmal in der Beilage der „N. M.-Z.“ vertreten war. Alle Freunde einer feineren Kunst werden an dem Stück Gefallen haben, das noch dabei den Vorzug leichter Spielbarkeit hat.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. September, Ausgabe dieses Heftes am 2. Oktober, des nächsten Heftes am 16. Oktober.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Parlow, Edmund: Stille Nacht, heilige Nacht. Kleine Fantasie für Klavier zu 2 Händen 1 M. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Koch, Friedr. E., op. 36: Heilige Nacht für Klavier zu 2 Händen 1.20 M. Ebenda.

Frey, Martin, op. 39 a und b: Sechs leichte instruktive Klavierstücke. Heft 1 und 2 à 1 M. J. Schuberth & Co., Leipzig.

Lazarus, Gustav, op. 161: Zwölf leichte Vortragsstücke in Etüdenform à 2 ms. Ebenda.

Bach, J. S.: Brandenburgisches Konzert No. 1 in F dur für Pianoforte 2 ms, bearbeitet von Aug. Stradal 3 M. Ebda.

Schubert, Franz: Symphonie h moll für Orchester, für Pianoforte zu 2 ms., bearbeitet von Aug. Stradal 2 M. Ebenda.

Zilcher, Paul, op. 116: Wandern im Mai, sechs leichte Stücke für Klavier 2 ms. à 75 Pf. Ebenda.

Wahlström, Irene: Rhapsodie für Klavier 60 Pf. Sulze & Galler, Stuttgart.

Czerny-Petzet: Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte, brosch. 1.80 M., geb. 3 M. Chr. Friedr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Violinmusik.

Küchler, Ferdinand: Praktische Violinschule mit Verwendung von Uebungsstücken älterer berühmter Pädagogen, Bd. I 4 M. Hug & Co., Basel.

Bücher.

Reimann, Heinrich: Joh. Seb. Bach, geb. 5 M., Liebhaberausgabe 7.50 M.; *Procházka, Rudolf*, Freiherr: Johann Strauß, geb. 5 M., Liebhaberausgabe 7.50 M.; *Perinello, Carlo:* Verdi, Giuseppe. Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. Schlesische Verlagsanstalt Berlin W. 35.

Anton, Karl: Beiträge zur Biographie Carl Löwes 6 M. Max Niemeyer, Halle.

Paulstich, D.: Chorgesangbuch II, eine Sammlung vierstimmiger Gesänge 3 M. Friedr. Lometsch, Kassel.

Gregory, Julia: Catalogue of Early Bookson Music 60 Cts. Government Printing Office Washington.

Max Hesses Deutscher Musikerkalender 1914. Max Hesses Verlag, Leipzig.

Königliche akademische Hochschule für Musik in Berlin.

Neu organisiert ist **die Opernschule**, in der die Studierenden außer dem nötigen Unterricht in den einschlagenden Fächern Gelegenheit erhalten, wöchentlich zweimal mit Orchester u. auf der Bühne zu singen. Neu eingerichtet sind die Kurse für Bearbeitung älterer Musik (Herr Prof. Dr. Max Seiffert), für Cembalo (Frau Wanda Landowska) und für die Dalcroze-Methode (Frl. Reuschel, Herr Fischer).

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

B. H. Wir bedauern, Ihnen aus prinzipiellen Gründen diese Frage nicht beantworten zu können. Wenden Sie sich an einen Arzt. Wir bitten auch im neuen Jahrgange, den Abonnementsausweis nicht zu vergessen.

Alaska. Sie machen uns neugierig. Wo findet denn die Première statt? Natürlich ist das üblich. Die Kritik ladet am besten die Theaterdirektion ein, wobei es Ihnen natürlich unbenommen bleibt, sich persönlich an den oder jenen Rezensenten zu wenden. Auch die Leiter anderer Bühnen einzuladen, ist Sache des Theaters.

A. L. Der Schulen gibt es genug. Wenn Sie „ausgebildeter" Cellist sind, wird Ihnen die Sache nicht zu schwer fallen. Versuchen Sie es zunächst mit der Klavierschule von Breslaur; sie hat die 26. Auflage, ein untrüglicher Beweis für ihre Qualität.

K. G. Der strenge Satz von Ludwig Bußler, sowie Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz von demselben. (Verlag C. Habel, Berlin SW.)

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. September.)

Br. Z., A. Der mollmäßige Aufstieg im zweiten Teil Ihres Sängerspruchs sagt den Sängern nicht besonders zu; es wäre besser, Sie ließen das Anfangsmotiv auf der Dominante von D dur einsetzen. Sonst gut.

B—M. Mit Ihrem Opus 1 bieten Sie sieben ausdrucks- und abwechslungsreiche Unterhaltungsstücke für Klavierschüler der Mittelstufe. Die Stücke sind nicht durchaus originell. Dadurch, daß sie das Ohr des Schülers an das moderne Thema gewöhnen, sind sie von besonders instruktivem Wert. Gründliche Durchfeilung wäre angezeigt. Ihre großzügigen Männerchöre vermögen dauerndes Interesse nicht zu fesseln. Die schwungvolle Wirkung, auf die sie, am Klavier gespielt, berechnet zu sein scheinen, bliebe aus wegen mangelnder Rücksichtnahme auf die mancherlei Eigentümlichkeiten eines guten Vokalsatzes, die man eben nur durch die Praxis kennen lernt. Ihr Talent müßte sich zunächst bei einfacheren Liedformen bewähren.

Wiegenlied. Die Melodie Ihres Wiegenlieds ist hübsch; nur die Begleitung hat allerhand Mängel, auf die Sie bei einiger Schulung Ihres Talents bald von selber kämen.

Max B., R. Sie haben also unsern Rat befolgt und fühlen sich nach zweijährigem musikakademischen Studium über Ihren Erfolg sehr beglückt. Hätten Sie aber zu Ihrer weiteren Förderung nicht noch länger in M., vielleicht als Privatlehrer, verweilen können? Denn was wollen 2 Jahre Studium bedeuten? Nur den Kampf mit dem Leben nicht gescheut. — Die natürliche Auffassung ist Ihnen treu geblieben. Wir haben aber den Eindruck, als wären Sie bei erhöhten Ansprüchen all der künstlerischen Mittel noch nicht mächtig genug, die nötig sind zur erschöpfenden Behandlung poetischer

Motive. Lassen Sie gelegentlich Ihre Orgelfantasie sehen. Oder vielleicht lernen wir ein Klavierstück oder noch einige Lieder, die Sie selber für die besten halten, kennen. Wir wollten Ihnen gern gefällig sein.

Westermanns „Monatshefte“, die mit ihrem reichen, vielseitigen Inhalte mit Recht die Familienzeitschrift der gebildeten Kreise genannt werden, beginnen soeben ihren 58. Jahrgang. Auf die vorzüglichen „Monatshefte“ seien unsere Leser ganz besonders hingewiesen. Ein hübsch ausgestatteter Prospekt ist diesem Heft beigefügt.

■ Kunst und Unterricht ■

Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw. Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)



Giuseppe Verdi.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zu Verdis 100. Geburtstage.

Von OSWALD KÜHN.

Giuseppe Verdi war ein Genie!

Mit dieser Erkenntnis kommen wir unfehlbar seinem Wesen und seinem Werke nahe, indem wir ihnen folgen!

Verdi ein Genie! Ist es nötig, das festzustellen, zu verkünden? — Ganz gewiß. Es gab eine lange Zeit im musikalischen Deutschland, wo man mit dieser Charakterisierung einfach ausgelacht worden wäre. In jenen Dezennien, da das Wagner-Epigonentum seine Jünger als alleinige Verkünder des musikalischen Schaffens aussandte und die verzückte Schar der Wagnerianer durch den deutschen Blätterwald raste. Wo jedes Talent und Talentchen glaubte, es bedürfe nur der Ideen, der Weltanschauung, der Stoffgebiete des Bayreuther Meisters, um Kunstwerke zu schaffen. Wo man vergaß, daß Kunst mit all diesen Dingen gar nichts gemein zu haben braucht, daß Kunst Können, Vermögen, Schaffen in jedem höchsten Sinne bedeutet.

Damals sah man herab auf die seichten Melodienschreiber und ihre „sinnlichen" Werke. Und übersah es, wie ungeheuer man ein gutgläubiges Publikum im Grunde mit seiner „Tiefe" langweilte. Eine Reihe von Leichensteinen, deren Zahl melancholisch stimmen kann, bezeichnet diese Epoche der Musikgeschichte und ihrer Werke.

Richard Wagner hat ein häßliches Wort geprägt, das vom „welschen" Tand.

Anstatt diese nationale Uebertreibung dadurch zu berichtigen, daß man sie, ihrem notwendigen Entstehungsmotiv nach erkennend, auf das rechte Maß zurückschraubte, und sie so als relativ berechtigt, als „gerecht" kennzeichnete, wurde das Wort von schwärmenden Dilettanten in Berufs- und Laienkreisen zum Feldgeschrei, und es wurde in seinem Namen ein barbarischer Ausrottungskrieg gegen alles, was nicht „deutsch und echt" war, geführt. Werke wie der „Troubadour", soweit sie überhaupt gekannt waren (ich weiß mehr als einen namhaften Musiker und Musikschriftsteller, der die Oper gar nicht kannte oder erst sehr spät kennen lernte), waren Lückenbüßer im Repertoire der großen deutschen Bühnen, und beinahe noch mehr verachtet als die „Hugenotten".

Es war eine trostlose Zeit — trotz des ungeheuren Aufschwungs, die Wagners Werke hatten —, die Melodie war zum Aschenbrödel degradiert. Aber sie lebte doch weiter und blieb jung und schön. —

In Brunnen am Vierwaldstättersee hörte ich, von Italien kommend, eine bekannte und beliebte Banda aus Napoli, deren Echtheit freilich durch die Schweizer Fremdenkultur schon etwas gelitten hat. Es war ein milder Sommerabend und die Leute saßen im Garten am See, lachend, schwatzend. Draußen gafften die Zaungäste. Da begann einer jener schmelzenden Tenöre den Troubadour zu singen; das Orchester war klein, ein paar Instrumente, und spielte — sonderbarerweise — nicht mal durchaus korrekt. Aber bald wurde es still, und stiller in der belebten Runde. Rede und Lachen hörte auf, die Zaungäste lauschten bewundernd, die Omnibusse hielten auf der Straße an und in die Nacht hinaus zogen die Töne „Schon naht die Todesstunde" — hinüber über den See bis zum Schillerstein. Und als der Sänger geendet, brach ein Beifallssturm los, das Publikum war hingerissen. Das ist ein lebendiges Beispiel für die Macht der Verdischen Melodie!

Doch die Melodie ist nicht Herrscherin im Reiche der Tonkunst. Andere Ausdruckselemente sind ihr nicht subordiniert, sondern koordiniert.

Friedrich Nietzsche hat die Melodie die Blüte einer langen musikalischen Entwicklung genannt. Die Deutung in seinem Sinne ist ebenso wahr wie einseitig, wie der ganze Fall Wagner einseitig ist. Wie die Behauptung einseitig ist, daß die Kunst, die Musik der Schönheit zu dienen habe. Ganz gewiß schafft sie im Dienst der Schönheit, erkennt sie aber nicht als einzige Herrin an. Die Wahrheit ist ihr ebenbürtig und die ist leider nicht immer schön. Die Wucht des Ausdruckes, die Schärfe der Charakteristik sind für die musikdramatische Kunst unentbehrlich. Durch sie entsteht eine andere „Schönheit": das Erhabene, das Furchtbare, Erschütternde, das Tragische. Der schönheitsdurstige Melodiker, der Italiener Verdi, ist charakteristisch-tragisch in seiner Musik. Er weiß mit ganz simplen Mitteln, einer Oboe im „Rigoletto", das Herz zu beklemmen. Er hat im Miserere des „Troubadours" Töne von ergreifender Trauer angeschlagen. Er versteht es durch seine Rhythmen unwiderstehlich fortzureißen; und wieder rührt er zu Tränen in seiner Einleitung zur „Traviata"; er ist Tonmaler in der Erzählung der Azucena („Troubadour"); er hat im Liede von der Weide („Othello") ohne großen orchestralen Apparat ein Stimmungsbild geschaffen, das uns sehen, erschauern macht; und im „Othello" ist ein Duett, so schön, wie es sonst nur Berlioz in den „Trojanern" geschrieben (auch ein Welscher!), wie beide überhaupt verwandte Seiten zeigen. Verdi geht als Dramatiker gerade aufs Ziel los. Epische Breiten, rein lyrische Ruhepunkte sind

ihm fremd. Verdi ist heftig in seinen Aeußerungen, er bevorzugt „Höhepunkte“, Schlager, aber im dramatischen Sinne. Sein südliches Blut wallt zu heiß für trauliche Betrachtungen oder philosophische Vertiefungen. Sollen wir ihn aber deshalb schmälen, und nicht vielmehr loben, weil er eben als Romane anders ist, als wir Germanen? Erst die Fülle der Gesichte macht das Leben lebenswert. Und bis auf jene Periode des Ueberwagnertums ist es stets ein Vorzug der Deutschen gewesen, fremde musikalische Kunst hochzuschätzen, ja von ihren Besten in sich aufzunehmen. Mozart! — Es ist dies ein Vorrecht der Reichen, ja eine Verpflichtung: Noblesse oblige!

Die Italiener sehen in Giuseppe Verdi ihren größten Musikdramatiker. Wir in Richard Wagner. Beide haben recht. Nicht aufs Wollen, nicht aufs „Ethische“, nicht auf die Weltanschauung kommt es letzten Endes in der Kunst an, sondern darauf, ob einem, um es populär zu sagen, etwas einfällt. Folgen wir dem Genie, das Natur uns gab, und wir werden recht tun.

Von den Völkern und Rassen stehen die Romanen der Natur noch unmittelbarer näher, als die übrigen. Gerade wie die Frau stärker in ihr wurzelt, als der Mann. Und von allen großen Künstlern war Verdi vielleicht der naivste. Verdi und Wagner — die beiden Großen des Gedenkjahres 1913! Welch ein Unterschied im Leben, in seinem äußeren wie inneren Gange, im Wollen, in den letzten Zielen: Verdi wird als Bauernsohn in einem norditalischen Neste (Roncole) geboren. Sein guter Genius wacht schon über dem kleinen Giuseppe; die Mutter und ihr Söhnchen sind fast die einzigen, die in ihrem Versteck im Glockenturm dem allgemeinen Massaker durch die österreichisch-russische Koalitionsarmee entgehen. Wegen Unachtsamkeit im Gottesdienst bekommt der Knabe einmal eine schallende Ohrfeige und als Schmerzensgeld dafür vom Vater endlich das langersehnte Musikinstrument, ein altes klappriges Spinett. Und nun geht's ans „Studieren“! Mit elf Jahren ist Giuseppe besoldeter Organist in Busseto. Gönner finden sich, die der bitteren Armut, die auch hier wieder mal das Geschick dem Genie als weltliches Patengeschenk mitgegeben hat, steuern, sich des Kindes annehmen: ein Kaufmann vor allem, Antonio Barezzi, der Direktor der „Società Filarmonica di Busseto“ (und spätere Schwiegervater Verdis). Dann geht der Jüngling mit achtzehn Jahren nach Mailand und meldet sich zum Eintritt ins Konservatorium, nachdem der wackere Ferdinando Provesi erklärt hatte, er könne seinem Schüler nun nichts mehr beibringen.

Hier trifft ihn der erste schwere Schlag seines Lebens; ihm wird die Aufnahme verweigert. Weshalb, ist heute noch nicht recht aufgeklärt; die Direktoren von damals haben die schärfste Kritik (vor allem von Fetis) über sich ergehen lassen müssen. Und doch soll man ihnen nicht zürnen, sie vielmehr als Vollzieher einer höheren Macht ansprechen.

Die Konservatorien sind Anstalten, dazu geschaffen und bestimmt, talentvolle junge Menschen zu tüchtigen Bürgern im Reiche der Kunst heranzubilden. Das ist ihr Zweck und ihr Sinn. Mit dem Genie aber haben sie nichts zu tun, und kein großer Komponist ist aus ihnen hervorgegangen. Die Konservatorien müssen bei ihren Lehrplänen auf den Durchschnitt der künstlerischen Begabung Rücksicht nehmen. Damit sind sie aber für den Auserwählten von vornherein unnütz. Er bedarf des Ausreifens der eigenen Persönlichkeit, der Unterweisung und Deutung bei einem ihn verstehenden Meister, der dem raschen Fluge seines Geistes zu folgen vermag. Verdi fand ihn in dem Kapellmeister am Teatro Filarmonico *Lavigna.* Der Biograph *Perinello* gibt folgendes treffendes Charakteristikum: „Lavigna war vorzugsweise praktischer Lehrer, dem es mehr an der richtigen Auffassung der Musiktheorie gelegen war, als an der gewissenhaften Befolgung von Axiomen und Grundsätzen, die in vielen Fällen kaum mehr als den Wert des Konventionellen, des Traditionellen in sich tragen.“ — Also die praktische Anwendung des eigentlichen „Selbstverständlichen“. Denn die Musiktheorie ist kein Buch mit sieben Siegeln, keine Geheimwissenschaft, auf die sich unsere Gelehrten gar so viel zugute zu halten hätten, daß sie glauben, sie allein hätten den Schlüssel zur Wahrheit in der Hand. Je größer die Begabung, desto rascher wird das logische Erkennen dessen vor sich gehen, was in einer musikalischen Seele von Anfang an vorhanden war. Ein Ordnen der Begriffe, kein Neuschaffen ist die musikwissenschaftliche Lehre. „Musik ist nicht eine Verbindung von Tönen, die nach gewissen Gesetzen sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, sondern der Ausdruck bestimmter, durch bestimmte Empfindungen wachgerufener Gefühle!“ — Dies war Verdis, des Genius künstlerischer Wahrspruch. — Der junge Verdi machte bei seinem Lehrer natürlich glänzende Fortschritte. Aber als sich ihm die Wege in eine verheißungsvolle Oeffentlichkeit zu ebnen anfingen, starb in Busseto sein ehemaliger Lehrer Provesi. Die Bürger meinten, man hätte doch viel für den jungen armen Musiker getan und nun könne er ja dafür Organist in Busseto werden. Und Verdi folgte, ein glänzender Zug seines menschlichen Charakters, diesem Rufe der Pflicht. Der künstlerische Charakter war wohl noch nicht reif genug, der ihm sein Nein hätte zurufen müssen. Von 1835—38 war Verdi in Busseto tätig. Hier führte er seine Margherita Barezzi heim. Lustig berührt der musikalische Kleinkrieg zwischen den „Verdianern“ und den „Ferrarianern“, den Anhängern des andern Organisten des Städtchens, die sich bei ihrer Wahl auf das „mißglückte“ Aufnahmeexamen Verdis am Mailänder Konservatorium beriefen. Dafür wurde er aber von seinen Freunden zum „Maëstro di Musica della Società Filarmonica e del monte di Pietà di Busseto“ ernannt. Das ist gewiß ein schöner Titel, der manche Unbilden aufwog! Inzwischen wurde auch seine erste Oper „Oberto“ in Mailand aufgeführt, die ihm Erfolg und 3000 Lire einbrachte und gleich eine Bestellung auf drei weitere Opern mit einem Honorar von 4000 Lire. Der Anfang war also gut. Da traf ihn der zweite harte Schlag seines Lebens: Frau und zwei Kinder starben ihm in jungen Jahren kurz hintereinander weg. Er stand allein, voll Verzweiflung — und hatte kontraktlich die Verpflichtung, eine komische Oper fertigzustellen. „Einen Tag lang König“ war denn auch ein Mißerfolg, und zwar war er von solcher Tragweite, daß der 27jährige Verdi, der in dieser Zeit völlig gebrochen war und an sich und seiner Kunst verzweifelte, nicht mehr die Hand an ein Werk komischer Gattung anlegte, bis der 80jährige Meister die Welt mit dem „Falstaff“ überraschte. — 1842 erschien dann der „Nabucco“ in Mailand und damit begann die Reihe der Erfolge. Verdis Leben unterschied sich äußerlich von nun an nicht mehr viel von dem anderer italienischer Komponisten. Er schrieb — verhältnismäßig wenig — seine 31 Opern (Umarbeitungen eingerechnet) auf Bestellung oder aus eigenem Antriebe. Mißerfolge blieben ihm freilich nicht erspart, aber er hatte auch Ehren und Anerkennung genug und wurde ein reicher Mann. Bezahlte doch der Khedive allein für die „Aïda“ ein Honorar von 200 000 Franken. — Verdi führte als zweite Gattin 1849 die ausgezeichnete Sängerin *Strepponi* heim, der Giuseppe die Giuseppine, für die er die Rolle der Abigail im „Nabucco“ geschrieben hatte. Verdi steht als Künstler aufrecht, mutig, überzeugungstreu, gewissenhaft da. Er wich nicht zurück, wo es die künstlerische Ueberzeugung galt, er war viel selbstkritischer, als gemeinhin angenommen wird. Er hat eine Reihe seiner Werke Umarbeitungen unterzogen. Und als Mensch war er nicht weniger liebenswert: einfach in seinem berechtigten Selbstbewußtsein, ein feiner, nobler Charakter, und bescheidenen Sinns. Auf seinem Refugium Sant' Agata pflegte er fleißig die Landwirtschaft. Allein das Musikerheim für erholungsbedürftige Tonkünstler hat dem Menschen Verdi ein schöneres Denkmal gesetzt, als alle andern aus Erz und Stein.

Wie anders verlief das Leben des deutschen Musikdramatikers Richard Wagner! Analog der Revolution, die er auf musikdramatischem Gebiete hervorrief. Wagners Sprung war denn doch ein ganz anderer, als gewisse Musikgelehrten es heute gelten lassen wollen. Und während Verdis Reformwerk mehr gradueller als prinzipieller Art war, während bei ihm der unbewußte Künstler am Werke war, stritt Wagner als Propagandist, Revolutionär, Redner, Theoretiker, als Dichter und Musiker für seine neue Welt, die er zum Siege führte. Zweifellos hat Wagner auf Verdi künstlerisch eingewirkt, wie es die letzten Opern, vor allem der „Falstaff“, bezeugen. Der „Nationalheld“ aber in dem Sinne wie Verdi ist der Bayreuther Meister nicht geworden. Wir ersehen das nicht bloß aus den Zentenarfeiern nördlich und südlich der Alpen. Bei uns alles „offiziell“, dort eine Beteiligung des gesamten Volkes. Verdi gilt in ganz Italien als ein Führer im Kampfe um die Freiheit. Seine Musik, seine Rhythmen begeisterten die Italiener, sie schienen der sinnfälligste Ausdruck ihrer tiefsten, heißesten Gefühle. Und sie hypnotisierten die Menge. Der Ruf Viva Verdi galt dem damals verbotenen Viva l'Italia gleich. Wo hat ein Künstler, ein Musiker Solches je erlebt? Mit all seinen Schriften, Programmen, auch mit seinen Dramen hat Wagner hier hinter dem naiveren Genie zurückbleiben müssen, seine nationale Bedeutung liegt auf anderem Gebiete.

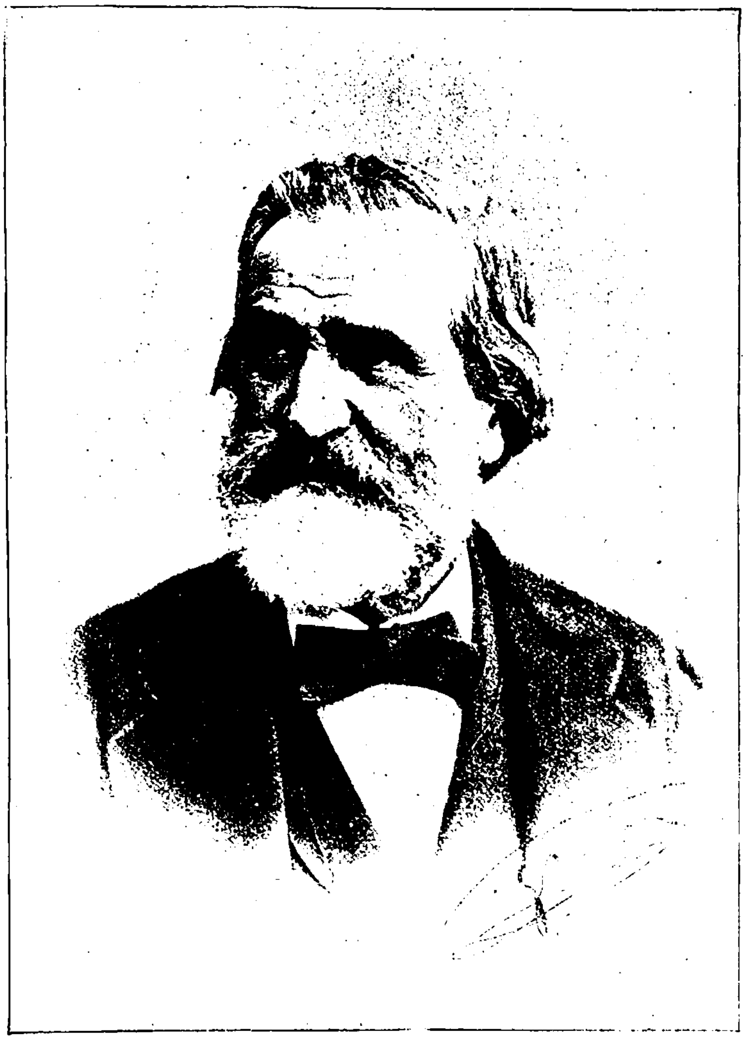
Ganz verstehen können ihren Verdi nur die Italiener. Und nur wer unter Italiens Himmel geweilt, weiß die süßen Klänge der Terzen- und Sextenmelodien recht einzuschätzen; nur wer ein italienisches Publikum im Theater erlebt hat, wird die nationale Bedeutung der Verdischen Dramatik erfassen können. Er lächelt auch nicht mehr über die angeblichen Galopprhythmen bei tragischen Situationen. Giuseppe Verdi, der in einem langen Leben voll reicher Entwicklung die italienische Musik zu einem Höhepunkt gebracht hat, ist aber auch von internationaler Bedeutung. Für uns Deutsche gilt es, seine Hauptwerke nicht mehr als Lückenbüßer zu betrachten, sondern sie so aufzuführen, wie sie es verdienen. („Im Anfang war der Rhythmus!“) Dann werden sie nicht bloß bei Caruso-Gastspielen, sondern auch im Repertoire die gebührende Rolle spielen. Dieses Ergebnis sollte das Jubiläumsjahr zeitigen, und ein anderes noch: Die allgemeine Beachtung des „Falstaff“! Ihn aufzuführen, ist Ehrenpflicht der deutschen Bühnen, die sich auf Wagner berufen, selbst wenn die Musikgeschichte dies feine Werk an ursprünglicher Bedeutung hinter Rhythmen stellen sollte, wie in der Stretta aus dem „Troubadour“.

„Lodern die Flammen, seh' ich zum Himmel!“

Das ist echtester Verdi!

Verdi als Tondichter der nationalen Auferstehung Italiens.

Verdis Jugend fällt in jene gewaltige Zeit, in der ganz Italien von einer mächtigen Bewegung erfüllt war. Der revolutionäre Hauch war von Frankreich gekommen, durch die napoleonische Herrschaft genährt worden und dank den Philosophen und Dichtern immer kräftiger angewachsen. Das italienische Nationalbewußtsein war erwacht und strebte mit aller Energie, das Land von der Fremdherrschaft zu befreien. Italien den Italienern! So lautete die Losung. Hunderte von Männern mußten ihr Leben auf dem Schafott lassen, in den Gefängnissen des Spielbergs schmachten, auf den Schlachtfeldern bluten, bis das Ideal der Selbständigkeit Italiens erreicht war. — Wie konnte der junge Mann, der in Mailand seine musikalische Ausbildung erhielt, diesen Bestrebungen fremd bleiben, er, dessen Seele für alles Große und Hohe stets empfänglich war? Aber auch in Busseto, das zum Herzogtum Parma gehörte, herrschte eine tiefgehende Unzufriedenheit mit dem glänzenden Despotismus des kleinen Staates, der bei allem äußerlichen Glanz jede freiheitliche Regung strenge unterdrückte. So lernte Verdi die heiße Sehnsucht nach der Einigung Italiens früh empfinden.



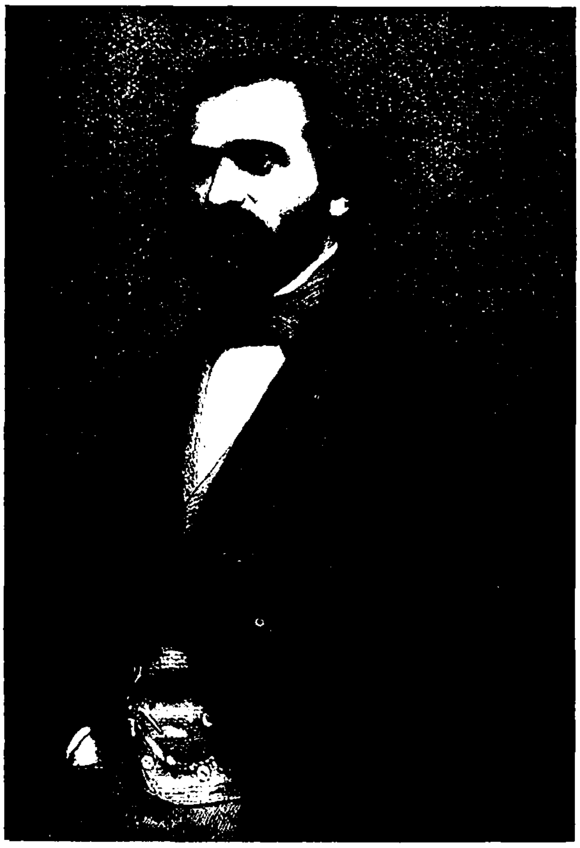
GIUSEPPE VERDI.
Aus Kalbecks Opernabenden, mit Bewilligung der Schlesischen Verlagsanstalt (vormals Schottländer), Berlin.

Besonders begeisterte er sich für die Lehren Giuseppe Mazzinis, des großen Apostels der italienischen Freiheit. Als dieser im Jahre 1836 im philosophischen Sinne über Musik schrieb und von einem jungen, noch unbekannten Musikideal sprach, das vielleicht im geheimen die Aera einer neuen Tonkunst zeitige, da mag wohl in dem „Maestrino“ der Gedanke aufgeblitzt sein, seine Gaben in den Dienst der Unabhängigkeitsidee zu stellen und so sein Scherflein zu ihrer Erreichung beizutragen.

Zwar sangen die Dichter Italiens in geflügelten Strophen den Triumph der Revolution. Aber der Rhythmus der Sprache genügte nicht. Die Melodie sollte ihn unterstützen, damit das Volk die ganze Macht seiner Seele in jene Kampfgesänge legte, die wie ein einstimmiger Ruf zur Schlacht von den Alpen bis nach Sizilien brausten.

Verdi war jener italienische Tondichter, der zuerst seine Begabung dem Dienst der nationalen Sache weihte. In einer stattlichen Zahl seiner Opern, besonders der ersten Periode, weht der Geist der Empörung gegen die Unterdrückung des allen Italienern heiligen Vaterlandes, das ein österreichischer Staatsmann spöttisch als einen geographischen Begriff bezeichnet hatte. Aber nicht nur durch die Vertonung von nationalen Hymnen hat Verdi seine Begeisterung für die nationale Auferstehung bewiesen, sondern durch die Einflechtung von Chören in seine Opern wußte er die patriotischen Gefühle der Zuhörer aufzurütteln und der Unabhängigkeit Italiens vorzuarbeiten.

Die ersten zwei Opern Verdis („Conte Oberto di San Bonifacio“ und „Il finto Stanislao“) enthielten keine Stelle, die als Anspielung auf die Sehnsucht der Italiener nach Befreiung gedeutet werden konnte. Dagegen wußte „Nabucco“ mit seinem herrlichen Chor der Hebräer diese empfindliche Saite im Herzen der Italiener anzuschlagen. Die Hebräer sind in Assyrien als Gefangene des Königs Nebukadnezar. Schwere Ketten tragend, müssen sie an den Ufern des Euphrat harte Fronarbeit verrichten. Da erheben sie, zuerst leise, ihren Gesang, der als ein schmachtend weiches Gedenken der fernen



GIUSEPPE VERDI (mit etwa 40 Jahren).
Stich von Geoffroy.

Heimat beginnt. Dann aber bricht es wie eine herzzerreißende Klage ungestüm hervor:

„O mia patria perduta!
O membranza si cara e fatal!
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!

(O du mein verlorenes Vaterland! O Andenken, das so teuer und so verhängnisvoll! Du läßt die Erinnerungen in der Brust entbrennen und sprichst zu uns von der Vergangenheit!)

Man stelle sich vor, daß Zuhörer, in denen die Sehnsucht nach einem großen Vaterlande alle anderen Gefühle unterdrückte, solche Worte vernehmen, noch dazu von einer hinreißenden Melodie unterstützt, und man wird begreifen, daß jeder von ihnen diese Klage der Hebräer als seine eigene empfand und daß dieser Gesang die Begeisterung aller Italiener feurig ermunterte.

Natürlich war Verdi durch diesen Chor der österreichischen Polizeibehörde verdächtig geworden, und seine nächste Oper „Die Lombarden im ersten Kreuzzug" begegnete denn auch unerhörten Schwierigkeiten von seiten der Zensur. Kardinal Gaisruck kam dieser noch zu Hilfe. Er hatte nämlich gehört, daß es in dieser Oper Umzüge, geistliche Gesänge und sogar das Tal des Josaphat gebe, und schrieb an den Polizeidirektor Torresani, daß er gegen die Aufführung des Werkes wegen der in ihm enthaltenen Verletzung der religiösen Gefühle sein Veto einlege. Dieser ließ den Impresario Merelli, Verdi und den Textdichter Solera rufen und äußerte den Wunsch, daß das Buch entsprechend verändert werde. Aber Verdi war unnachgiebig und erklärte, die Oper zurückzuziehen, wenn die Polizei auf ihrer Forderung bestehe. Merelli setzte dem Allmächtigen der Mailänder Polizei den ungeheuren Schaden auseinander, den er durch das Verbot erlitte, und wies darauf hin, daß die Oper ja das religiöse Gefühl verherrliche. Torresani zeigte sich anfangs widerstrebend, dann aber sagte er: „Ich will einem jungen hoffnungsvollen Talente nicht die Flügel stutzen!" und gewährte die Aufführung. Nur die Worte „Ave, Maria!" mußten in „Salve, Maria!" umgewandelt werden.

So ging die Oper in Szene. Alles verlief gut bis zur dritten Szene des letzten Aufzugs. Sie stellt das Zeltlager der Lombarden bei Rahels Grabmal dar. Die Kreuzritter singen:

„O Signore, dal tetto natio
Ci chiamasti con sante promessa,
Noi siam corsi all'invito d'un pio
Giubilando per l'aspro sentier.
Ma la fronte avvilita e dimessa
Hanno i servi già baldi e valenti!
Deh! Non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier!

(O Herr, von der Heimat fort riefst du uns mit heiligem Versprechen, und wir folgten dir begeisterungsvoll auf rauhem Pfad. Aber Gottes Diener, die früher mutig und stark waren, tragen jetzt die Stirne gedemütigt und gebeugt! O Christus, laß deine treuen Krieger nicht zum Gespött der Welt werden!)

Diese Verse, die wie der innige Ausdruck ergebener Gottesliebe klingen, lösten in den Italienern, die sie hörten, ganz andere Gefühle aus. Ihr Kampf gegen die Fremdherrschaft schien ihnen ebenso heilig wie jener der Kreuzfahrer gegen die Ungläubigen, und diese Gedankenverknüpfung bewirkte, daß dieser Chor wie ein inbrünstiges Gebet zur höchsten Macht um Sieg in der Sache der italienischen Unabhängigkeit aufgefaßt und bejubelt wurde.

Aber die Begeisterung nahm noch zu, als dann in der nächsten Szene der Ruf „Krieg!" viermal wiederholt von der Bühne erscholl. Nach dem Textbuch war der Krieg gegen die Mohammedaner gemeint, aber die Lombarden des 19. Jahrhunderts verstanden den Krieg gegen die ausländischen Unterdrücker.

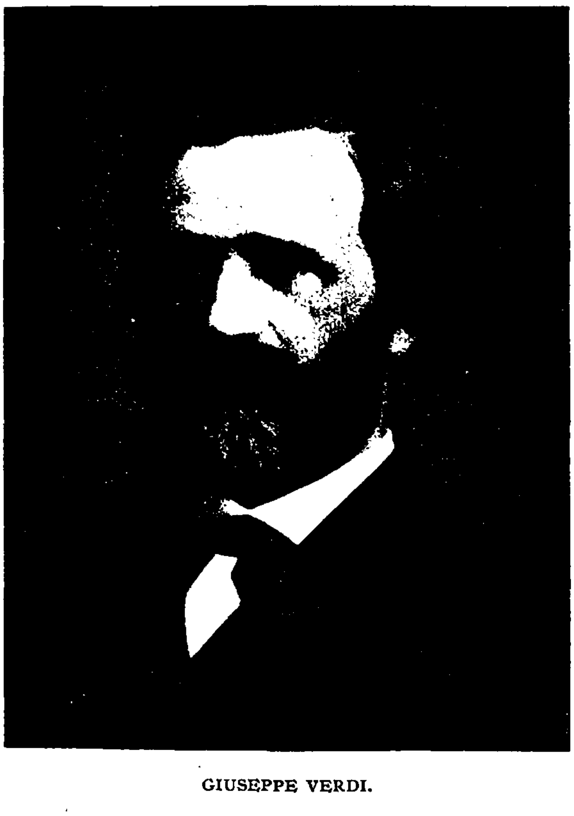
Noch besser eignete sich Verdis nächste Oper „Hernani" für die Auslegung im Sinne des Kampfes für die nationale Einigung. Die kastilischen Ritter verkünden in der vierten Szene des dritten Aktes den Feldzug gegen die Mauren und singen dann:

„Siamo tutti una sola famiglia,
Pugnerem colle braccia, co'petti;
Schiavi inulti più a lungo negletti
Non sarem finchè vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
Pugnerem, ed il sangue de'spenti
Nuovo ardir ai figliuoli viventi,
Forze nuove a pugnare darà.
Sorga alfine radiante di gloria,
Sorga un giorno a brillare su noi . . .
E immortal fra i più splendidi eroi
Col loro nome anche il nostro sarà.

(Wir alle sind eine Familie und werden Brust an Brust kämpfen. Nicht mehr werden wir, solange unser Herz noch schlägt, ungerächt getretene Sklaven sein. Ob uns nun Tod oder Sieg erwartet, wir werden kämpfen, und das Blut der Erschlagenen wird den Lebenden neue Kühnheit und neuen Kampfesmut verleihen. Endlich erscheine, strahlend von Ruhm, ein neuer Tag, und unter den herrlichen Helden wird unsterblich auch unser Name glänzen.)

Diese Worte wurden am 9. März 1844 im Teatro Alla Fenice von Venedig gesungen, in der Lagunenstadt, die das österreichische Joch so schwer fühlte. Was Wunder, wenn ein Sturm nichtendenwollenden Beifalls ausbrach und die Polizei die Oper verbot. In den italienischen Gebieten Oesterreichs besteht dieses Verbot bis auf den heutigen Tag.

In derselben Oper gibt es auch einen Chor: „A Carlo Magno sia gloria ed onor!" (Karl dem Großen Ruhm und Ehre!), der im Laufe der nationalen Kämpfe Italiens verschiedene Variationen erfuhr. Als im Jahre 1846 Papst Pius IX. die nationale Bewegung nicht nur zu erfassen und zu begünstigen



GIUSEPPE VERDI.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zu Verdis 100. Geburtstage.

Von OSWALD KÜHN.

Giuseppe Verdi war ein Genie!

Mit dieser Erkenntnis kommen wir unfehlbar seinem Wesen und seinem Werke nahe, indem wir ihnen folgen!

Verdi ein Genie! Ist es nötig, das festzustellen, zu verkünden? — Ganz gewiß. Es gab eine lange Zeit im musikalischen Deutschland, wo man mit dieser Charakterisierung einfach ausgelacht worden wäre. In jenen Dezennien, da das Wagner-Epigonentum seine Jünger als alleinige Verkünder des musikalischen Schaffens aussandte und die verzückte Schar der Wagnerianer durch den deutschen Blätterwald raste. Wo jedes Talent und Talentchen glaubte, es bedürfe nur der Ideen, der Weltanschauung, der Stoffgebiete des Bayreuther Meisters, um Kunstwerke zu schaffen. Wo man vergaß, daß Kunst mit all diesen Dingen gar nichts gemein zu haben braucht, daß Kunst Können, Vermögen, Schaffen in jedem höchsten Sinne bedeutet.

Damals sah man herab auf die seichten Melodienschreiber und ihre „sinnlichen" Werke. Und übersah es, wie ungeheuer man ein gutgläubiges Publikum im Grunde mit seiner „Tiefe" langweilte. Eine Reihe von Leichensteinen, deren Zahl melancholisch stimmen kann, bezeichnet diese Epoche der Musikgeschichte und ihrer Werke.

Richard Wagner hat ein häßliches Wort geprägt, das vom „welschen" Tand.

Anstatt diese nationale Uebertreibung dadurch zu berichtigen, daß man sie, ihrem notwendigen Entstehungsmotiv nach erkennend, auf das rechte Maß zurückschraubte, und sie so als relativ berechtigt, als „gerecht" kennzeichnete, wurde das Wort von schwärmenden Dilettanten in Berufs- und Laienkreisen zum Feldgeschrei, und es wurde in seinem Namen ein barbarischer Ausrottungskrieg gegen alles, was nicht „deutsch und echt" war, geführt. Werke wie der „Troubadour", soweit sie überhaupt gekannt waren (ich weiß mehr als einen namhaften Musiker und Musikschriftsteller, der die Oper gar nicht kannte oder erst sehr spät kennen lernte), waren Lückenbüßer im Repertoire der großen deutschen Bühnen, und beinahe noch mehr verachtet als die „Hugenotten".

Es war eine trostlose Zeit — trotz des ungeheuren Aufschwungs, die Wagners Werke hatten —, die Melodie war zum Aschenbrödel degradiert. Aber sie lebte doch weiter und blieb jung und schön. —

In Brunnen am Vierwaldstättersee hörte ich, von Italien kommend, eine bekannte und beliebte Banda aus Napoli, deren Echtheit freilich durch die Schweizer Fremdenkultur schon etwas gelitten hat. Es war ein milder Sommerabend und die Leute saßen im Garten am See, lachend, schwatzend. Draußen gafften die Zaungäste. Da begann einer jener schmelzenden Tenöre den Troubadour zu singen; das Orchester war klein, ein paar Instrumente, und spielte — sonderbarerweise — nicht mal durchaus korrekt. Aber bald wurde es still, und stiller in der belebten Runde. Rede und Lachen hörte auf, die Zaungäste lauschten bewundernd, die Omnibusse hielten auf der Straße an und in die Nacht hinaus zogen die Töne „Schon naht die Todesstunde" — hinüber über den See bis zum Schillerstein. Und als der Sänger geendet, brach ein Beifallssturm los, das Publikum war hingerissen. Das ist ein lebendiges Beispiel für die Macht der Verdischen Melodie!

Doch die Melodie ist nicht Herrscherin im Reiche der Tonkunst. Andere Ausdruckselemente sind ihr nicht subordiniert, sondern koordiniert.

Friedrich Nietzsche hat die Melodie die Blüte einer langen musikalischen Entwicklung genannt. Die Deutung in seinem Sinne ist ebenso wahr wie einseitig, wie der ganze Fall Wagner einseitig ist. Wie die Behauptung einseitig ist, daß die Kunst, die Musik der Schönheit zu dienen habe. Ganz gewiß schafft sie im Dienst der Schönheit, erkennt sie aber nicht als einzige Herrin an. Die Wahrheit ist ihr ebenbürtig und die ist leider nicht immer schön. Die Wucht des Ausdruckes, die Schärfe der Charakteristik sind für die musikdramatische Kunst unentbehrlich. Durch sie entsteht eine andere „Schönheit": das Erhabene, das Furchtbare, Erschütternde, das Tragische. Der schönheitsdurstige Melodiker, der Italiener Verdi, ist charakteristisch-tragisch in seiner Musik. Er weiß mit ganz simplen Mitteln, einer Oboe im „Rigoletto", das Herz zu beklemmen. Er hat im Miserere des „Troubadours" Töne von ergreifender Trauer angeschlagen. Er versteht es durch seine Rhythmen unwiderstehlich fortzureißen; und wieder rührt er zu Tränen in seiner Einleitung zur „Traviata"; er ist Tonmaler in der Erzählung der Azucena („Troubadour"); er hat im Liede von der Weide („Othello") ohne großen orchestralen Apparat ein Stimmungsbild geschaffen, das uns sehen, erschauern macht; und im „Othello" ist ein Duett, so schön, wie es sonst nur Berlioz in den „Trojanern" geschrieben (auch ein Welscher!), wie beide überhaupt verwandte Seiten zeigen. Verdi geht als Dramatiker gerade aufs Ziel los. Epische Breiten, rein lyrische Ruhepunkte sind

ihm fremd. Verdi ist heftig in seinen Aeußerungen, er bevorzugt „Höhepunkte", Schlager, aber im dramatischen Sinne. Sein südliches Blut wallt zu heiß für trauliche Betrachtungen oder philosophische Vertiefungen. Sollen wir ihn aber deshalb schmälen, und nicht vielmehr loben, weil er eben als Romane anders ist, als wir Germanen? Erst die Fülle der Gesichte macht das Leben lebenswert. Und bis auf jene Periode des Ueberwagnertums ist es stets ein Vorzug der Deutschen gewesen, fremde musikalische Kunst hochzuschätzen, ja von ihren Besten in sich aufzunehmen. Mozart! — Es ist dies ein Vorrecht der Reichen, ja eine Verpflichtung: Noblesse oblige!

Die Italiener sehen in Giuseppe Verdi ihren größten Musikdramatiker. Wir in Richard Wagner. Beide haben recht. Nicht aufs Wollen, nicht aufs „Ethische", nicht auf die Weltanschauung kommt es letzten Endes in der Kunst an, sondern darauf, ob einem, um es populär zu sagen, etwas einfällt. Folgen wir dem Genie, das Natur uns gab, und wir werden recht tun.

Von den Völkern und Rassen stehen die Romanen der Natur noch unmittelbarer näher, als die übrigen. Gerade wie die Frau stärker in ihr wurzelt, als der Mann. Und von allen großen Künstlern war Verdi vielleicht der naivste. Verdi und Wagner — die beiden Großen des Gedenkjahres 1913! Welch ein Unterschied im Leben, in seinem äußeren wie inneren Gange, im Wollen, in den letzten Zielen: Verdi wird als Bauernsohn in einem norditalischen Neste (Roncole) geboren. Sein guter Genius wacht schon über dem kleinen Giuseppe; die Mutter und ihr Söhnchen sind fast die einzigen, die in ihrem Versteck im Glockenturm dem allgemeinen Massaker durch die österreichisch-russische Koalitionsarmee entgehen. Wegen Unachtsamkeit im Gottesdienst bekommt der Knabe einmal eine schallende Ohrfeige und als Schmerzensgeld dafür vom Vater endlich das langersehnte Musikinstrument, ein altes klappriges Spinett. Und nun geht's ans „Studieren"! Mit elf Jahren ist Giuseppe besoldeter Organist in Busseto. Gönner finden sich, die der bitteren Armut, die auch hier wieder mal das Geschick dem Genie als weltliches Patengeschenk mitgegeben hat, steuern, sich des Kindes annehmen: ein Kaufmann vor allem, Antonio Barezzi, der Direktor der „Società Filarmonica di Busseto" (und spätere Schwiegervater Verdis). Dann geht der Jüngling mit achtzehn Jahren nach Mailand und meldet sich zum Eintritt ins Konservatorium, nachdem der wackere Ferdinando Provesi erklärt hatte, er könne seinem Schüler nun nichts mehr beibringen.

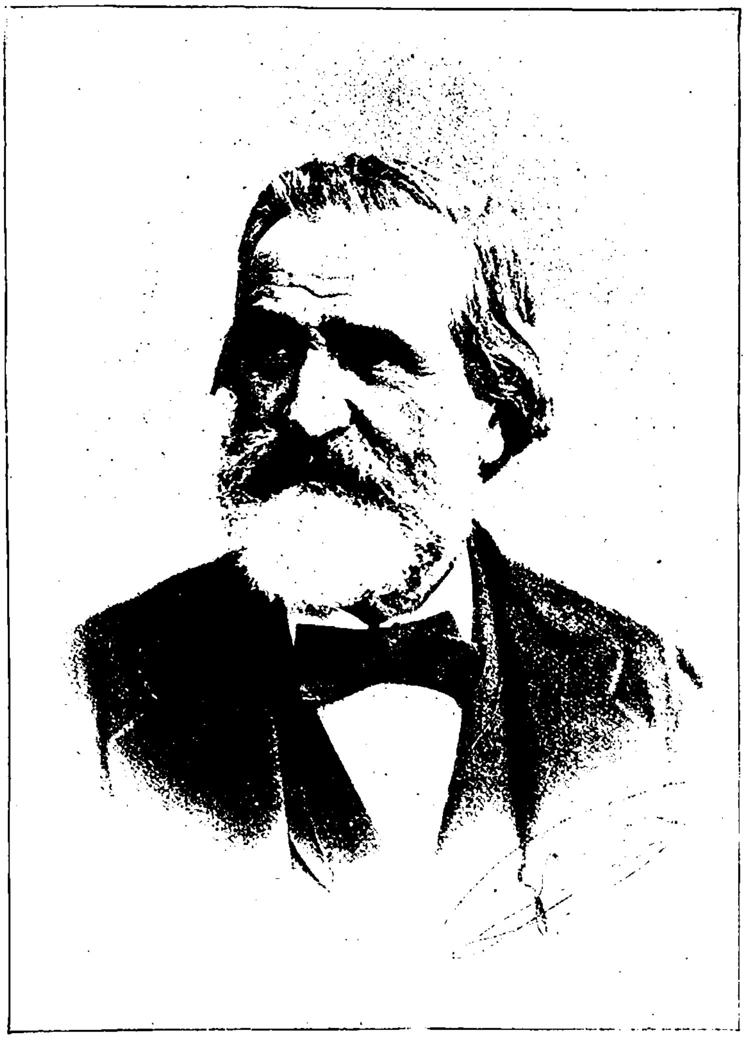
Hier trifft ihn der erste schwere Schlag seines Lebens; ihm wird die Aufnahme verweigert. Weshalb, ist heute noch nicht recht aufgeklärt; die Direktoren von damals haben die schärfste Kritik (vor allem von Fetis) über sich ergehen lassen müssen. Und doch soll man ihnen nicht zürnen, sie vielmehr als Vollzieher einer höheren Macht ansprechen.

Die Konservatorien sind Anstalten, dazu geschaffen und bestimmt, talentvolle junge Menschen zu tüchtigen Bürgern im Reiche der Kunst heranzubilden. Das ist ihr Zweck und ihr Sinn. Mit dem Genie aber haben sie nichts zu tun, und kein großer Komponist ist aus ihnen hervorgegangen. Die Konservatorien müssen bei ihren Lehrplänen auf den Durchschnitt der künstlerischen Begabung Rücksicht nehmen. Damit sind sie aber für den Auserwählten von vornherein unnütz. Er bedarf des Ausreifens der eigenen Persönlichkeit, der Unterweisung und Deutung bei einem ihn verstehenden Meister, der dem raschen Fluge seines Geistes zu folgen vermag. Verdi fand ihn in dem Kapellmeister am Teatro Filarmonico *Lavigna*. Der Biograph *Perinello* gibt folgendes treffendes Charakteristikum: „Lavigna war vorzugsweise praktischer Lehrer, dem es mehr an der richtigen Auffassung der Musiktheorie gelegen war, als an der gewissenhaften Befolgung von Axiomen und Grundsätzen, die in vielen Fällen kaum mehr als den Wert des Konventionellen, des Traditionellen in sich tragen." — Also die praktische Anwendung des eigentlichen „Selbstverständlichen". Denn die Musiktheorie ist kein Buch mit sieben Siegeln, keine Geheimwissenschaft, auf die sich unsere Gelehrten gar so viel zugute zu halten hätten, daß sie glauben, sie allein hätten den Schlüssel zur Wahrheit in der Hand. Je größer die Begabung, desto rascher wird das logische Erkennen dessen vor sich gehen, was in einer musikalischen Seele von Anfang an vorhanden war. Ein Ordnen der Begriffe, kein Neuschaffen ist die musikwissenschaftliche Lehre. „Musik ist nicht eine Verbindung von Tönen, die nach gewissen Gesetzen sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, sondern der Ausdruck bestimmter, durch bestimmte Empfindungen wachgerufener Gefühle!" — Dies war Verdis, des Genius künstlerischer Wahrspruch. — Der junge Verdi machte bei seinem Lehrer natürlich glänzende Fortschritte. Aber als sich ihm die Wege in eine verheißungsvolle Oeffentlichkeit zu ebnen anfingen, starb in Busseto sein ehemaliger Lehrer Provesi. Die Bürger meinten, man hätte doch viel für den jungen armen Musiker getan und nun könne er ja dafür Organist in Busseto werden. Und Verdi folgte, ein glänzender Zug seines menschlichen Charakters, diesem Rufe der Pflicht. Der künstlerische Charakter war wohl noch nicht reif genug, der ihm sein Nein hätte zurufen müssen. Von 1835—38 war Verdi in Busseto tätig. Hier führte er seine Margherita Barezzi heim. Lustig berührt der musikalische Kleinkrieg zwischen den „Verdianern" und den „Ferrarianern", den Anhängern des andern Organisten des Städtchens, die sich bei ihrer Wahl auf das „mißglückte" Aufnahmeexamen Verdis am Mailänder Konservatorium beriefen. Dafür wurde er aber von seinen Freunden zum „Maëstro di Musica della Società Filarmonica e del monte di Pietà di Busseto" ernannt. Das ist gewiß ein schöner Titel, der manche Unbilden aufwog! Inzwischen wurde auch seine erste Oper „Oberto" in Mailand aufgeführt, die ihm Erfolg und 3000 Lire einbrachte und gleich eine Bestellung auf drei weitere Opern mit einem Honorar von 4000 Lire. Der Anfang war also gut. Da traf ihn der zweite harte Schlag seines Lebens: Frau und zwei Kinder starben ihm in jungen Jahren kurz hintereinander weg. Er stand allein, voll Verzweiflung — und hatte kontraktlich die Verpflichtung, eine komische Oper fertigzustellen. „Einen Tag lang König" war denn auch ein Mißerfolg, und zwar war er von solcher Tragweite, daß der 27jährige Verdi, der in dieser Zeit völlig gebrochen war und an sich und seiner Kunst verzweifelte, nicht mehr die Hand an ein Werk komischer Gattung anlegte, bis der 80jährige Meister die Welt mit dem „Falstaff" überraschte. — 1842 erschien dann der „Nabucco" in Mailand und damit begann die Reihe der Erfolge. Verdis Leben unterschied sich äußerlich von nun an nicht mehr viel von dem anderer italienischer Komponisten. Er schrieb — verhältnismäßig wenig — seine 31 Opern (Umarbeitungen eingerechnet) auf Bestellung oder aus eigenem Antriebe. Mißerfolge blieben ihm freilich nicht erspart, aber er hatte auch Ehren und Anerkennung genug und wurde ein reicher Mann. Bezahlte doch der Khedive allein für die „Aïda" ein Honorar von 200 000 Franken. — Verdi führte als zweite Gattin 1849 die ausgezeichnete Sängerin *Strepponi* heim, der Giuseppe die Giuseppine, für die er die Rolle der Abigail im „Nabucco" geschrieben hatte. Verdi steht als Künstler aufrecht, mutig, überzeugungstreu, gewissenhaft da. Er wich nicht zurück, wo es die künstlerische Ueberzeugung galt, er war viel selbstkritischer, als gemeinhin angenommen wird. Er hat eine Reihe seiner Werke Umarbeitungen unterzogen. Und als Mensch war er nicht weniger liebenswert: einfach in seinem berechtigten Selbstbewußtsein, ein feiner, nobler Charakter, und bescheidenen Sinns. Auf seinem Refugium Sant' Agata pflegte er fleißig die Landwirtschaft. Allein das Musikerheim für erholungsbedürftige Tonkünstler hat dem Menschen Verdi ein schöneres Denkmal gesetzt, als alle andern aus Erz und Stein.

Wie anders verlief das Leben des d e u t s c h e n Musikdramatikers Richard Wagner! Analog der Revolution, die er auf musikdramatischem Gebiete hervorrief. Wagners Sprung war denn doch ein ganz anderer, als gewisse Musikgelehrten es heute gelten lassen wollen. Und während Verdis Reformwerk mehr gradueller als prinzipieller Art war, während bei ihm der unbewußte Künstler am Werke war, stritt Wagner als Propagandist, Revolutionär, Redner, Theoretiker, als Dichter und Musiker für seine neue Welt, die er zum Siege führte. Zweifellos hat Wagner auf Verdi künstlerisch eingewirkt, wie es die letzten Opern, vor allem der „Falstaff", bezeugen. Der „Nationalheld" aber in dem Sinne wie Verdi ist der Bayreuther Meister nicht geworden. Wir ersehen das nicht bloß aus den Zentenarfeiern nördlich und südlich der Alpen. Bei uns alles „offiziell", dort eine Beteiligung des gesamten Volkes. Verdi gilt in ganz Italien als ein Führer im Kampfe um die Freiheit. Seine Musik, seine Rhythmen begeisterten die Italiener, sie schienen der sinnfälligste Ausdruck ihrer tiefsten, heißesten Gefühle. Und sie hypnotisierten die Menge. Der Ruf Viva Verdi galt dem damals verbotenen Viva l'Italia gleich. Wo hat ein Künstler, ein Musiker Solches je erlebt? Mit all seinen Schriften, Programmen, auch mit seinen Dramen hat Wagner hier hinter dem naiveren Genie zurückbleiben müssen, seine nationale Bedeutung liegt auf anderem Gebiete.

Ganz verstehen können ihren Verdi nur die Italiener. Und nur wer unter Italiens Himmel geweilt, weiß die süßen Klänge der Terzen- und Sextenmelodien recht einzuschätzen; nur wer ein italienisches Publikum im Theater erlebt hat, wird die nationale Bedeutung der Verdischen Dramatik erfassen können. Er lächelt auch nicht mehr über die angeblichen Galopprhythmen bei tragischen Situationen. Giuseppe Verdi, der in einem langen Leben voll reicher Entwicklung die italienische Musik zu einem Höhepunkt gebracht hat, ist aber auch von i n t e r n a t i o n a l e r Bedeutung. Für uns Deutsche gilt es, seine Hauptwerke nicht mehr als Lückenbüßer zu betrachten, sondern sie so aufzuführen, wie sie es verdienen. („Im Anfang war der R h y t h m u s!") Dann werden sie nicht bloß bei Caruso-Gastspielen, sondern auch im Repertoire die gebührende Rolle spielen. Dieses Ergebnis sollte das Jubiläumsjahr zeitigen, und ein anderes noch: Die allgemeine Beachtung des „Falstaff"! Ihn aufzuführen, ist Ehrenpflicht der deutschen Bühnen, die sich auf Wagner berufen, selbst wenn die Musikgeschichte dies feine Werk an ursprünglicher Bedeutung hinter Rhythmen stellen sollte, wie in der Stretta aus dem „Troubadour".

„Lodern die Flammen, seh' ich zum Himmel!"
Das ist echtester Verdi!



GIUSEPPE VERDI.
Aus Kalbecks Opernabenden, mit Bewilligung der Schlesischen Verlagsanstalt (vormals Schottländer), Berlin.

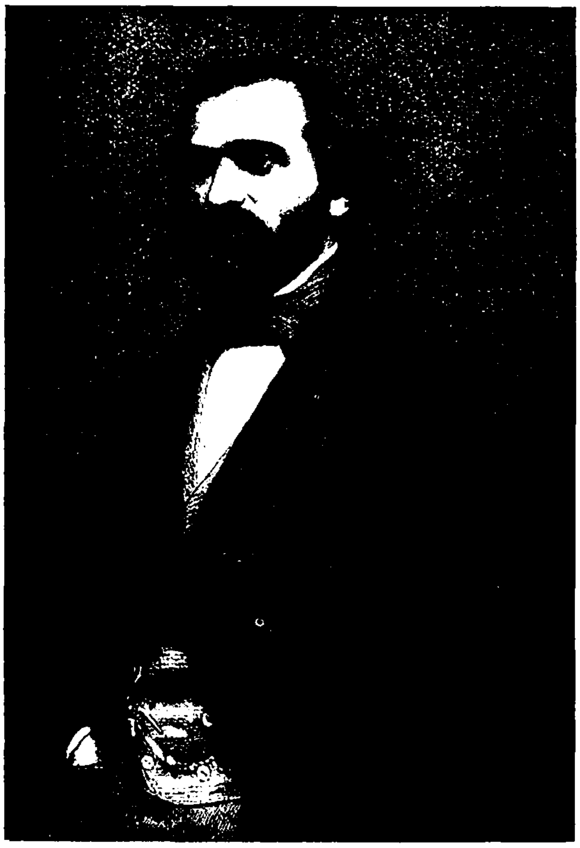
Verdi als Tondichter der nationalen Auferstehung Italiens.

Verdis Jugend fällt in jene gewaltige Zeit, in der ganz Italien von einer mächtigen Bewegung erfüllt war. Der revolutionäre Hauch war von Frankreich gekommen, durch die napoleonische Herrschaft genährt worden und dank den Philosophen und Dichtern immer kräftiger angewachsen. Das italienische Nationalbewußtsein war erwacht und strebte mit aller Energie, das Land von der Fremdherrschaft zu befreien. Italien den Italienern! So lautete die Losung. Hunderte von Männern mußten ihr Leben auf dem Schafott lassen, in den Gefängnissen des Spielbergs schmachten, auf den Schlachtfeldern bluten, bis das Ideal der Selbständigkeit Italiens erreicht war. — Wie konnte der junge Mann, der in Mailand seine musikalische Ausbildung erhielt, diesen Bestrebungen fremd bleiben, er, dessen Seele für alles Große und Hohe stets empfänglich war? Aber auch in Busseto, das zum Herzogtum Parma gehörte, herrschte eine tiefgehende Unzufriedenheit mit dem glänzenden Despotismus des kleinen Staates, der bei allem äußerlichen Glanz jede freiheitliche Regung strenge unterdrückte. So lernte Verdi die heiße Sehnsucht nach der Einigung Italiens früh empfinden.

Besonders begeisterte er sich für die Lehren Giuseppe Mazzinis, des großen Apostels der italienischen Freiheit. Als dieser im Jahre 1836 im philosophischen Sinne über Musik schrieb und von einem jungen, noch unbekannten Musikideal sprach, das vielleicht im geheimen die Aera einer neuen Tonkunst zeitige, da mag wohl in dem „Maestrino" der Gedanke aufgeblitzt sein, seine Gaben in den Dienst der Unabhängigkeitsidee zu stellen und so sein Scherflein zu ihrer Erreichung beizutragen.

Zwar sangen die Dichter Italiens in geflügelten Strophen den Triumph der Revolution. Aber der Rhythmus der Sprache genügte nicht. Die Melodie sollte ihn unterstützen, damit das Volk die ganze Macht seiner Seele in jene Kampfgesänge legte, die wie ein einstimmiger Ruf zur Schlacht von den Alpen bis nach Sizilien brausten. Verdi war jener italienische Tondichter, der zuerst seine Begabung dem Dienst der nationalen Sache weihte. In einer stattlichen Zahl seiner Opern, besonders der ersten Periode, weht der Geist der Empörung gegen die Unterdrückung des allen Italienern heiligen Vaterlandes, das ein österreichischer Staatsmann spöttisch als einen geographischen Begriff bezeichnet hatte. Aber nicht nur durch die Vertonung von nationalen Hymnen hat Verdi seine Begeisterung für die nationale Auferstehung bewiesen, sondern durch die Einflechtung von Chören in seine Opern wußte er die patriotischen Gefühle der Zuhörer aufzurütteln und der Unabhängigkeit Italiens vorzuarbeiten.

Die ersten zwei Opern Verdis („Conte Oberto di San Bonifacio" und „Il finto Stanislao") enthielten keine Stelle, die als Anspielung auf die Sehnsucht der Italiener nach Befreiung gedeutet werden konnte. Dagegen wußte „Nabucco" mit seinem herrlichen Chor der Hebräer diese empfindliche Saite im Herzen der Italiener anzuschlagen. Die Hebräer sind in Assyrien als Gefangene des Königs Nebukadnezar. Schwere Ketten tragend, müssen sie an den Ufern des Euphrat harte Fronarbeit verrichten. Da erheben sie, zuerst leise, ihren Gesang, der als ein schmachtend weiches Gedenken der fernen



GIUSEPPE VERDI (mit etwa 40 Jahren).
Stich von Geoffroy.

Heimat beginnt. Dann aber bricht es wie eine herzzerreißende Klage ungestüm hervor:

„O mia patria perduta!
O membranza si cara e fatal!
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!

(O du mein verlorenes Vaterland! O Andenken, das so teuer und so verhängnisvoll! Du läßt die Erinnerungen in der Brust entbrennen und sprichst zu uns von der Vergangenheit!)

Man stelle sich vor, daß Zuhörer, in denen die Sehnsucht nach einem großen Vaterlande alle anderen Gefühle unterdrückte, solche Worte vernehmen, noch dazu von einer hinreißenden Melodie unterstützt, und man wird begreifen, daß jeder von ihnen diese Klage der Hebräer als seine eigene empfand und daß dieser Gesang die Begeisterung aller Italiener feurig ermunterte.

Natürlich war Verdi durch diesen Chor der österreichischen Polizeibehörde verdächtig geworden, und seine nächste Oper „Die Lombarden im ersten Kreuzzug" begegnete denn auch unerhörten Schwierigkeiten von seiten der Zensur. Kardinal Gaisruck kam dieser noch zu Hilfe. Er hatte nämlich gehört, daß es in dieser Oper Umzüge, geistliche Gesänge und sogar das Tal des Josaphat gebe, und schrieb an den Polizeidirektor Torresani, daß er gegen die Aufführung des Werkes wegen der in ihm enthaltenen Verletzung der religiösen Gefühle sein Veto einlege. Dieser ließ den Impresario Merelli, Verdi und den Textdichter Solera rufen und äußerte den Wunsch, daß das Buch entsprechend verändert werde. Aber Verdi war unnachgiebig und erklärte, die Oper zurückzuziehen, wenn die Polizei auf ihrer Forderung bestehe. Merelli setzte dem Allmächtigen der Mailänder Polizei den ungeheuren Schaden auseinander, den er durch das Verbot erlitte, und wies darauf hin, daß die Oper ja das religiöse Gefühl verherrliche. Torresani zeigte sich anfangs widerstrebend, dann aber sagte er: „Ich will einem jungen hoffnungsvollen Talente nicht die Flügel stutzen!" und gewährte die Aufführung. Nur die Worte „Ave, Maria!" mußten in „Salve, Maria!" umgewandelt werden.

So ging die Oper in Szene. Alles verlief gut bis zur dritten Szene des letzten Aufzugs. Sie stellt das Zeltlager der Lombarden bei Rahels Grabmal dar. Die Kreuzritter singen:

„O Signore, dal tetto natio
Ci chiamasti con sante promessa,
Noi siam corsi all'invito d'un pio
Giubilando per l'aspro sentier.
Ma la fronte avvilita e dimessa
Hanno i servi già baldi e valenti!
Deh! Non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier!

(O Herr, von der Heimat fort riefst du uns mit heiligem Versprechen, und wir folgten dir begeisterungsvoll auf rauhem Pfad. Aber Gottes Diener, die früher mutig und stark waren, tragen jetzt die Stirne gedemütigt und gebeugt! O Christus, laß deine treuen Krieger nicht zum Gespött der Welt werden!)

Diese Verse, die wie der innige Ausdruck ergebener Gottesliebe klingen, lösten in den Italienern, die sie hörten, ganz andere Gefühle aus. Ihr Kampf gegen die Fremdherrschaft schien ihnen ebenso heilig wie jener der Kreuzfahrer gegen die Ungläubigen, und diese Gedankenverknüpfung bewirkte, daß dieser Chor wie ein inbrünstiges Gebet zur höchsten Macht um Sieg in der Sache der italienischen Unabhängigkeit aufgefaßt und bejubelt wurde.

Aber die Begeisterung nahm noch zu, als dann in der nächsten Szene der Ruf „Krieg!" viermal wiederholt von der Bühne erscholl. Nach dem Textbuch war der Krieg gegen die Mohammedaner gemeint, aber die Lombarden des 19. Jahrhunderts verstanden den Krieg gegen die ausländischen Unterdrücker.

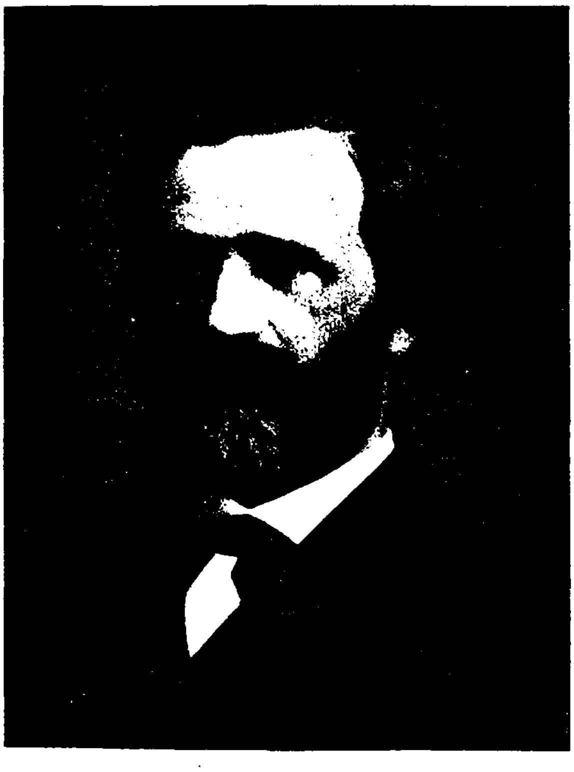
Noch besser eignete sich Verdis nächste Oper „Hernani" für die Auslegung im Sinne des Kampfes für die nationale Einigung. Die kastilischen Ritter verkünden in der vierten Szene des dritten Aktes den Feldzug gegen die Mauren und singen dann:

„Siamo tutti una sola famiglia,
Pugnerem colle braccia, co'petti;
Schiavi inulti più a lungo negletti
Non sarem finchè vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
Pugnerem, ed il sangue de'spenti
Nuovo ardir ai figliuoli viventi,
Forze nuove a pugnare darà.
Sorga alfine radiante di gloria,
Sorga un giorno a brillare su noi . . .
E immortal fra i più splendidi eroi
Col loro nome anche il nostro sarà.

(Wir alle sind eine Familie und werden Brust an Brust kämpfen. Nicht mehr werden wir, solange unser Herz noch schlägt, ungerächt getretene Sklaven sein. Ob uns nun Tod oder Sieg erwartet, wir werden kämpfen, und das Blut der Erschlagenen wird den Lebenden neue Kühnheit und neuen Kampfesmut verleihen. Endlich erscheine, strahlend von Ruhm, ein neuer Tag, und unter den herrlichen Helden wird unsterblich auch unser Name glänzen.)

Diese Worte wurden am 9. März 1844 im Teatro Alla Fenice von Venedig gesungen, in der Lagunenstadt, die das österreichische Joch so schwer fühlte. Was Wunder, wenn ein Sturm nichtendenwollenden Beifalls ausbrach und die Polizei die Oper verbot. In den italienischen Gebieten Oesterreichs besteht dieses Verbot bis auf den heutigen Tag.

In derselben Oper gibt es auch einen Chor: „A Carlo Magno sia gloria ed onor!" (Karl dem Großen Ruhm und Ehre!), der im Laufe der nationalen Kämpfe Italiens verschiedene Variationen erfuhr. Als im Jahre 1846 Papst Pius IX. die nationale Bewegung nicht nur zu erfassen und zu begünstigen



GIUSEPPE VERDI.

schien, sondern sogar die Idee eines unter seiner Herrschaft geeinigten Italiens auftauchte, da hieß es: „A Pio Nono sia gloria ed onor!" Als aber dann diese Erwartungen enttäuscht wurden und die savoyische Königsdynastie immer deutlicher als die Erlöserin von der Fremdherrschaft auftrat, da wurde der Chor mit den Worten „A Carlo Alberto sia gloria ed onor!" in ganz Italien gesungen.

Auch „Die beiden Foscari" und „Die Jungfrau von Orleans", zwei längst vergessene Opern Verdis, unterstützten die Bestrebungen nach der Befreiung Italiens, und endlich war es noch die im Jahre 1846 in Venedig das erstemal gegebene Oper „Attila", die das italienische Nationalgefühl mächtig weckte. Als Ezio sang, gegen Attila gewendet:

„Avrai tu l'universo,
Resti l'Italia a me . . .

(Mögest du das Weltall haben, bleibt Italien nur für mich . . .) da brach das Publikum in Jubelrufe aus und wiederholte mit lauter Stimme: „Italien für uns! Italien für uns!" Und dieser Ruf widerhallte bald in hundert Theatern der Halbinsel.

In derselben Oper heißt es dann als Beteuerung der Odabella, der Heldin von Aquileia:

„Ma noi, noi donne italiche,
Cinto di ferro il seno,
Sul fulgido terreno
Sempre vedrai pugnar . . .

(Doch uns, italische Frauen, die Brust mit Eisen umgürtet, wirst du auf dem herrlichen Boden immer kämpfen sehen . . .) Und später besingt Foresto die Leiden des Vaterlandes:

„Cara patria, già madre e reina
Di possenti magnanimi figli,
Or macerie, deserto, ruina,
Su cui regna silenzio e squallor.
Ma dall'alghe di questi marosi,
Qual risorta fenice novella,
Rivivrai più superba, più bella
Della terra e dell'orbe stupor!

(Teures Vaterland, ehemals Mutter und Königin mächtiger hochherziger Söhne, jetzt Schutt, Wüste, Ruine in des düsteren Schweigens Verzweiflung! Aber aus dem Sumpfe wirst du als neuer Phönix steigen und stolzer und schöner wiederaufleben, der ganzen Welt zum Staunen.)

Solche Prophezeiungen mußten die Italiener des „Risorgimento" freudig vernehmen. Sie mußten ihnen neuen Kampfesmut und Ausdauer schenken. Und so ist es wohl vollkommen berechtigt, wenn Italien in diesem seinem hundertsten Geburtsjahr nicht nur seiner genialen Schöpfungen auf dem Gebiete der Oper, sondern auch seiner als des Tondichters der nationalen Auferstehung dankbar gedenkt.

„Viva V. E. R. D. I.!" war der Kampfesruf der Italiener, die sich um die Fahne des piemontesischen Herrschergeschlechtes, um König Viktor Emanuel scharten und das „Viva Verdi!" als „Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia!" deuteten. Jetzt ist Italien geeinigt, stark und mächtig geworden, und so klingt das „Viva Verdi" in diesen Tagen als Huldigung der Erkenntlichkeit für alles das Herrliche, das Italien dem Meister von Busseto schuldet.

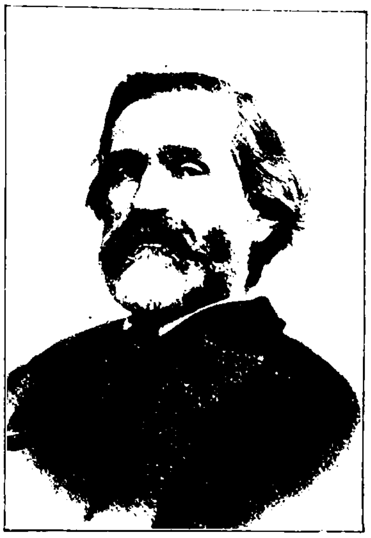
Aus der Heimat Verdis.

Von EMIL THIEBEN (Mailand).

In dem Jahre, in dem nicht nur ganz Italien, sondern die gesamte musikalische Welt den 100. Geburtstag Verdis feiert, richten sich die Blicke aller Verehrer des großen Meisters der Melodie unwillkürlich nach jenem abseits von der breiten Heerstraße gelegenen Erdenwinkel, wo er das Licht der Welt erblickt hat, wohin er sich zurückzuziehen pflegte, wenn er Ruhe und Sammlung zu neuem Schaffen benötigte.

Auf den gewöhnlichen Landkarten der Apenninenhalbinsel wird der Leser wohl vergeblich das Städtchen *Busseto* suchen, in dessen Bezirk das Geburtsdorf Verdis *Roncole* und die Villa Sant' Agata, der Landsitz des Tondichters, gelegen ist und das selbst für seine Entwicklung von so außerordentlicher Bedeutung gewesen ist. Denn hier empfing der kleine Giuseppe bei Ferdinando Provesi seine musikalische Ausbildung, hier fand er in dem Kaufmann Antonio Barezzi einen wahrhaft väterlichen Freund und Beschützer, der später sein Schwiegervater wurde, von hier unternahm er im Jahre 1839 den kühnen Schritt, nach Mailand zu übersiedeln und die Aufführung seiner ersten Oper zu betreiben.

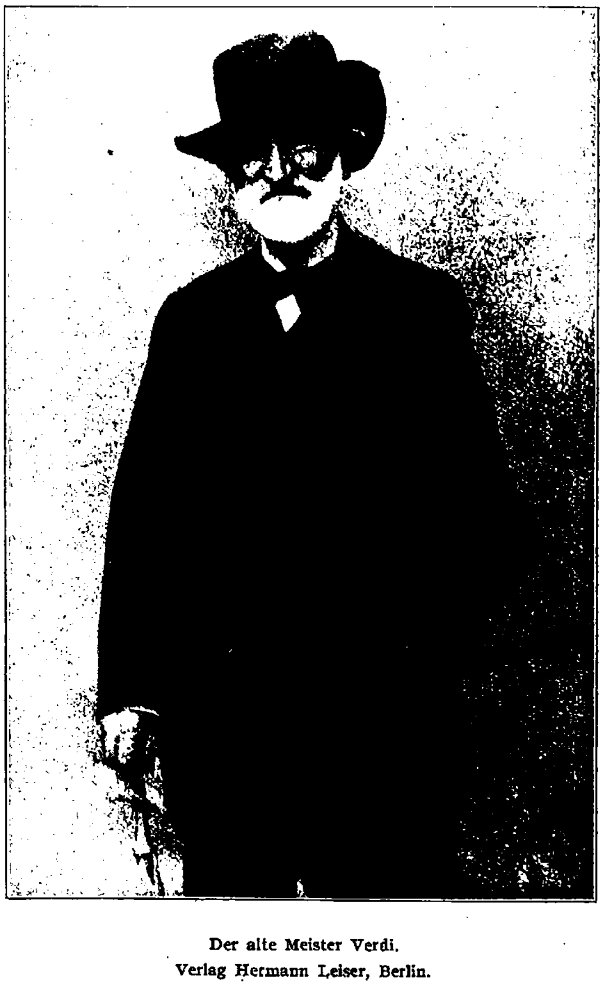
Busseto ist eben viel zu klein, als daß es auf der in großem Maßstab ausgeführten Landkarte Italiens Platz finden könnte. Ein Städtchen, das jetzt gegen 3000 Einwohner zählt und zu Beginn des vorigen Jahrhunderts nicht mehr als 1000 Seelen gefaßt haben wird, kann man nur auf einer Spezialkarte von Norditalien auftreiben. Wer den Po von seiner Mündung gegen seinen Ursprung hin verfolgt, kommt an vielen kleinen Orten wie Ostiglia, Casalmaggiore, Viadana vorbei und endlich nach Cremona, wo einstens die berühmten Meister der Geigenbaukunst ihre kleinen Wunderwerke schnitzten. Genau südlich von Cremona, in der Luftlinie etwa 15 km entfernt, in der fruchtbaren Ebene der Emilia, liegt Busseto, im Mittelalter der Hauptort der Grafschaft des Geschlechtes der Pallavicini, in dessen Geschichte es an blutigen Fehden und grausamen Kämpfen, an ränkevollen Verschwörungen und mitleidslosen Plünderungen nicht mangelt . . .



Verdi, der Komponist der „Aida" (1871).

Jetzt ist es aber ein friedlicher Stapelplatz für die landwirtschaftlichen Erzeugnisse seiner Umgebung geworden, und seit wenigen Jahren hat eine von Borgo San Donnino ausgehende Zweigbahn es dem großen Verkehre angeschlossen. Und doch zog ich es vor, die Dampftramway Parma—Busseto zu benutzen, als ich an einem schönen Maientage dieses Jahres beschlossen hatte, in die Heimat Verdis zu wallfahren. Denn die gemächlich dahinfahrende Straßenbahn, die fast immer der Chaussee nachgeht, bald zwischen grünen Feldern und üppigen Wiesen einherschleicht, bald mitten in einem Dorfe hält, bietet dem Reisenden, der keine Eile hat, einen viel interessanteren Einblick in die durchfahrene Gegend, als die Eisenbahn, die doch immer etwas außerhalb der Ortschaften ihren Schienenstrang gezogen hat.

So fuhr ich denn erst nach Parma, der Hauptstadt jener Provinz, in der die Heimat Verdis liegt, und von dort mit dem kurzen Züglein der Dampftramway gegen Nordwesten, vorbei an sorgsam gepflegten Weizen- und Maisfeldern, in



Der alte Meister Verdi.
Verlag Hermann Leiser, Berlin.



Verdis zweite Gattin, die ehemalige berühmte Sängerin Giuseppina Strepponio.

deren Mitte Maulbeerbäume grünen, durch nette Dörfer, von denen sich eines, Fontanellato, einer Wallfahrtskirche rühmt, zu der Leute von weit und breit her pilgern . . . Der Fahrgäste gibt es nicht viele, und die beiden Schaffner mischen sich vertraulich unter sie und plaudern gemütlich über die kleinen Sorgen des Lebens. Aber auch auf Verdi fällt das Gespräch. Der alte Oberschaffner hat den Meister noch persönlich gekannt und erzählt von seiner Schlichtheit und Herzensgüte, von seiner Tüchtigkeit als Landwirt und von seiner Abneigung gegen die Leute von Busseto, die gegen ihn eine unwürdige Hetze veranstaltet hatten, als der Meister mit Giuseppina Strepponi schon vor ihrer Ehe in Villa Sant' Agata zusammenlebte, was den Frommen der Stadt ein fluchwürdiger Greuel zu sein schien.

So vergeht die zweistündige Fahrzeit recht rasch, und fast unmittelbar vor dem Geburtshaus Verdis hält der Zug. Es ist ein recht ärmliches Dörfchen, dieses Roncole. Eine sehr bescheidene Kirche und ein paar Häuser, im ganzen vielleicht 100 Einwohner! Der freundliche Zugführer setzt sich über die Pedanterie des Fahrplanes hinweg, Maschine und Wagen warten geduldig, während wir das Häuschen besichtigen, das vor einigen Jahren zum Nationaldenkmal erklärt worden ist. Ein Heckenzaun umgibt es, den ein paar Weidenbäume überragen. Das Erdgeschoß zeigt drei Fenster und eine Türe, der erste Stock drei Fenster. Die Mauern haben den Verputz beinahe völlig verloren, und so wird der Eindruck des Elends, das hier geherrscht haben muß, noch verschärft. Die Zimmer sind mit Ausnahme eines einzigen, wo der Hüter des Hauses wohnt, fast leer. Wir steigen die schmale Treppe hinauf und treten in ein Bodenzimmer. Hier hat Verdi das Licht der Welt erblickt. Auf einem Tisch liegt ein Album für die Namen der Besucher. Ein paar welke Kränze, mit denen dem Andenken des Großen, der aus dieser niederen Hütte hervorgegangen ist, gehuldigt werden sollte, hängen an den nackten Wänden, die gar nichts Charakteristisches zeigen. Von der Wohnungseinrichtung des Ehepaares Carlo und Luigia Verdi ist gar nichts erhalten geblieben . . .

So muß die Einbildungskraft nachhelfen und daran erinnern, wie zu Beginn des vorigen Jahrhunderts das junge Ehepaar in diesem Häuschen ein Wirtsgeschäft führte, in dem es auch Mehl, Zucker, Kaffee und andere Lebensmittel verkaufte, wie ihnen am 10. Oktober 1813 ein Söhnlein beschert wurde, das in der Taufe den Namen Giuseppe Fortunino Francesco erhielt, wie der kleine Verdi seinen Eltern in ihrem Gewerbe half und da unten in der Gaststube dem Spiele eines herumziehenden Geigers lauschte. Hier stand wohl das alte Spinett, das Verdis Vater in einem Nachbardorfe erstanden hatte und auf dem der Knabe so fleißig übte, daß der Klavierstimmer Stefano Cavaletti aus Busseto für die Ausbesserung des Instrumentes kein Geld annehmen wollte, als er ihn hatte spielen hören.

Während aber die Gedanken in die Vergangenheit zurückfliegen, mahnt das Pfeifen der Lokomotive an die Gegenwart. Wir werfen noch einen Blick auf das Gotteshaus, auf dessen Orgel der Knabe ein paar Jahre lang jeden Sonntag gespielt hatte, und dann geht's weiter nach Busseto. Das freundliche Landstädtchen hat nicht viel Besonderes zu zeigen. Die Straßen sind breit und reinlich, die Häuser haben vielfach die gemütlichen Lauben mitteldeutscher Städte. Trotzig ragt von einem Hügel die Burg der Pallavicini empor, und Reste von Stadtmauern gemahnen an die bewegte kriegerische Vergangenheit von Busseto. Ein „Teatro Verdi" gibt es auf dem Hauptplatz des Städtchens. Von außen gesehen macht es aber, mit seinen Zinnen und Türmen, den Eindruck eines feudalen Schlosses und nicht den einer Kunststätte. Hier wird dem Meister, den italienische Musikschriftsteller auch den Schwan von Busseto genannt haben, ein Denkmal errichtet . . .

Dort, wo die letzten Häuser des Ortes stehen, ist in einem freundlichen Garten eine Villa verborgen. Verdis Großnichte, Frau Maria Carrara-Verdi, wohnt hier, und liebenswürdig empfängt sie den Fremden, der um die Erlaubnis bittet, des Meisters Tuskulum Sant' Agata besichtigen zu können. Ein Wagen bringt mich in einer schwachen halben Stunde dahin, und ein sympathischer Alter öffnet mir die Pforte.

Die Natur hat dieser Gegend keinen besonderen Reiz verliehen. Die Ebene ist eintönig und bietet eigentlich nur dem Landmanne, der die Fruchtbarkeit des Bodens zu schätzen weiß, ein besonderes Interesse. Weizen- und Maisfelder, Maulbeerbäume dazwischen, hier und da Weinreben, die sich an Bäumen hinaufranken, lange Pappelreihen. Das ist das Landschaftsbild, das der ganzen Emilia gemeinsam ist. Aber Verdi hat von diesem Ackerland im Jahre 1849 ein ansehnliches Stück erworben, auf ihm eine Villa erbaut und einen Park gepflanzt, dessen Bäume in den 64 Jahren seines Bestandes herrlich emporgewachsen sind. Die ganze Anlage erinnert an jene prächtigen Edelsitze Alt-Englands, auf denen der britische Aristokrat haust, um selbst die Leitung der Feldarbeiten zu überwachen. Verdi hat eben seine Abstammung von Landleuten nie verleugnet. Die Freude am Grundbesitz und seiner Bewirtschaftung, die Befriedigung über den guten Ausfall der Ernte blieben Verdi treu, auch nachdem er schon die ungeheuren Erfolge als Komponist des „Rigoletto" und des „Troubadour" davongetragen hatte.

Der praktische Sinn, der den Landwirt auszeichnet, kommt in der Außenarchitektur der Villa und in ihrer Inneneinrichtung zur Geltung. Schmucklos ist die Fassade und die Möbel sind einfach. Wären nicht die zahlreichen Noten- und Bücherschränke, könnte man glauben, in dem Landhause eines wohlhabenden Bürgers zu sein. Im Erdgeschosse befinden sich die Schlafzimmer Verdis und seiner Gemahlin, die vier Jahre vor ihm gestorben war. In Verdis Schlafzimmer steht noch der Schreibtisch, an dem er mit Vorliebe zu arbeiten pflegte. Ein Baldachin aus gelber Seide überragt das Bett, an das sich ein Bücherschrank lehnt, der Verdis Lieblingsbücher enthält.



Verdis Geburtshaus im Dorfe Roncole bei Busseto. Nach einer Zeichnung der Scena illustrata.

Dantes Göttliche Komödie, die Bibel, Shakespeares Dramen, Miltons Verlorenes Paradies, Schillers Werke, Wagners Prosaschriften und andere Bücher, die hier vereinigt sind, mögen den Meister gar oft unterhalten haben, wenn er es nicht vorzog, sich an seinen Flügel zu setzen, der auch in diesem geräumigen Zimmer seinen Platz gefunden hat. Es fehlt hier auch nicht an interessanten Kunstgegenständen, an Gemälden, Handzeichnungen und plastischen Werken. Am meisten fesselt wohl die Verdi-Büste des neapolitanischen Bildhauers Gemito, die etwas Monumentales an sich hat . . .

Neben dem Schlafzimmer befindet sich die Garderobe, in der auch Glasschränke mit einer reichen musikalischen Bibliothek stehen. Nicht nur Beethoven und Mozart, auch Wagner, Goldmark, Mascagni, Puccini, Leoncavallo sind in ihr vertreten. Dann gibt es einen eleganten Salon, ein gemütliches Speisezimmer, einen Billardsaal, ein Bibliothekszimmer und eine kleine Kapelle, wo Meister Verdi jeden Sonntag Messe lesen ließ. Ueberall atmet der Geist der Einfachheit und der Harmonie, und man fühlt es, daß hier ein Mann geweilt hat, der trotz den großen äußeren Ehren, die ihm zuteil geworden waren, immer bescheiden geblieben ist.

Tritt man dann hinaus in den ausgedehnten Park mit seinen schattigen Alleen, mit seinen Grotten und Teichen, da glaubt man ihn vor sich zu sehen, den stattlichen alten Mann in seinem bequemen Anzug, den demokratischen Schlapphut auf dem Kopfe, dem so viele herrliche Melodien entsprungen sind, die die Herzen von Millionen Menschen heute noch ebenso lebhaft erfreuen wie damals, als sie zum ersten Male gesungen wurden. Und man empfindet tiefe Dankbarkeit gegenüber dem Genius, der sie geschaffen, und verläßt bewegt die Stätte, wo seine Heimat gewesen, an der er mit rührender Treue hing, zu der er immer wieder zurückkehrte, wenn er sich nach dem friedlichen Leben des Dorfes, nach der Berührung mit der Natur sehnte, wenn er sich zu neuer schöpferischer Tätigkeit sammeln wollte.

Verdis Persönlichkeit und künstlerische Anschauungen in seinen Briefen.

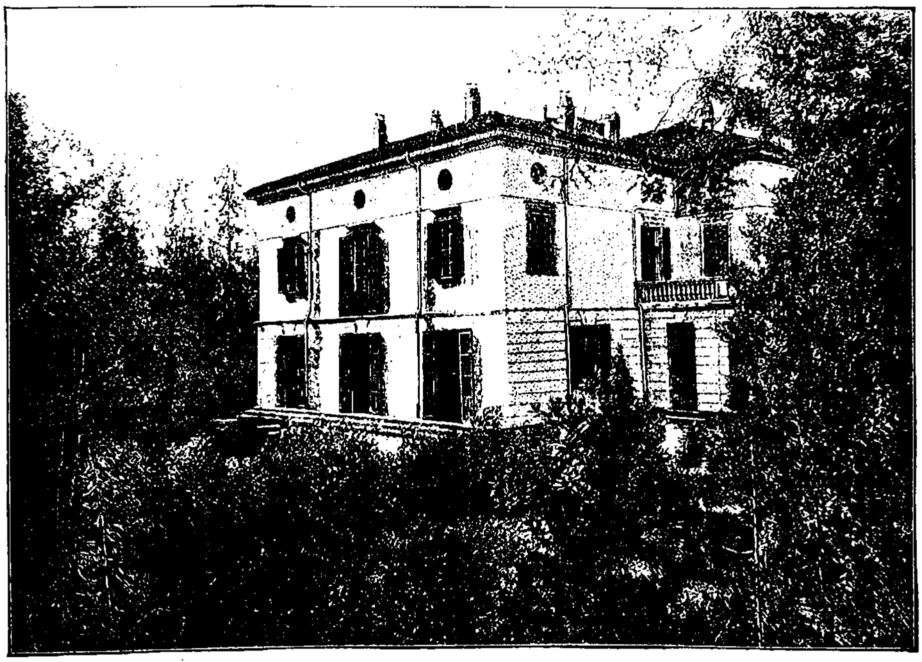
Die Stadt Mailand, in der Verdi seine höhere musikalische Ausbildung erhalten hat, in deren Scalatheater seine erste Oper aufgeführt worden ist, die dem großen Tondichter eine zweite Heimat wurde, hat ihm nicht nur ein herrliches Denkmal getürmt, sondern bei seinem 100. Wiegenfeste eine Sammlung bisher zum allergrößten Teile unveröffentlichter Verdi-Briefe herausgegeben, die des Meisters Persönlichkeit und künstlerische Anschauungen getreulich widerspiegeln. Es sind dies nicht Briefe, die sich durch einen reinen Zufall erhalten haben, sondern solche, die Verdi selbst der Eintragung in ein eigens für diesen Zweck angelegtes Buch würdig erachtet hatte. Fünf solcher Bücher haben sich im Nachlaß des Meisters gefunden, deren Inhalt von 1844—1901 reicht, also 57 Jahre seines Lebens umfaßt. In gewisser Weise hat also Verdi seinen Briefwechsel für die Herausgabe schon vorbereitet. — Vor Verdis Tode wußten nur wenige seiner Vertrauten von der Existenz dieser „Copialettere", und es ist das Verdienst des Mailänder Advokaten Umberto Campanari, des Testamentsvollstreckers des Tondichters, die Anregung gegeben zu haben, die interessantesten dieser Briefe zu einem stattlichen Bande zu vereinigen und sie zur Feier des heurigen Jahres als willkommene wertvolle Gabe dem großen Publikum zu bieten. Die Kosten der Herausgabe trägt die Stadt Mailand, die musikgeschichtliche Sichtung des so überreichen Materials, das fünf Bände füllen würde, hat der Schriftsteller Gaetano Cesari besorgt.

Erst am 10. Oktober wird der 600 Seiten starke Band der Oeffentlichkeit übergeben werden (diese Zeilen wurden Ende September geschrieben, Red.). Aber Alessandro Luzio, der bekannte Historiker des „Risorgimento", hat schon dieser Tage im „Corriere della Sera" einige interessante Indiskretionen über das zu erwartende Buch enthüllt, die den Schluß erlauben, daß sich Verdis Persönlichkeit und künstlerische Anschauungen in seinen Briefen getreulich spiegeln, daß der Blick in seine Intimität, den sie gewähren werden, sicherlich dazu beitragen wird, den Meister von Busseto noch höher zu schätzen und tiefer zu verehren. Wir lernen Verdi in der Lektüre seiner Briefe als mutigen Kämpfer kennen, als Mann von Rückgrat, der seinen Kopf nicht beugt, als zärtlichen Freund, als Verächter des augenblicklichen Erfolges, als feinsinnigen Künstler, dem seine Kunst weit höher steht als alles andere.

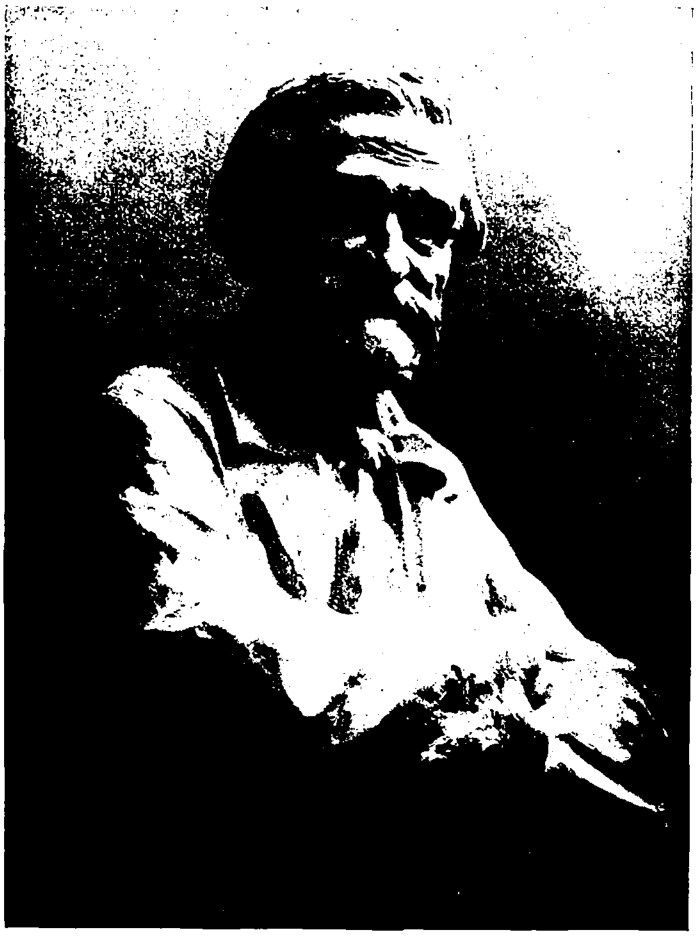
Einer der ersten Briefe des Buches stammt aus dem Jahre 1845 und beginnt mit einer Art Aufschrei „Uns Künstlern ist es niemals gestattet, krank zu sein!" Es war die Zeit, in der die Theaterdirektoren von dem Komponisten mit derselben Barschheit die Lieferung der Partitur verlangten, mit der der Kunde eines Schuhmachers die Fertigstellung eines Paars Stiefel betreibt. Verdi mußte sich damals ein ärztliches Zeugnis ausstellen lassen, das besagte, er sei so krank gewesen, daß er ohne Lebensgefahr an der Vertonung eines Opernbuches nicht hätte arbeiten können.

Mit seiner zunehmenden künstlerischen Reife vertiefte sich Verdi immer gründlicher in den Charakter seiner Gestalten, um seine Musik ihnen genau anzupassen. Bezeichnend hierfür ist ein Brief, worin Verdi seine Lady Macbeth charakterisierte. In einer Zeit, in der das Publikum von den Sängern nichts als die Schönheit des Gesanges verlangte, wollte der Meister diese Rolle nicht der Sängerin Tadolini anvertrauen, weil sie zu vollkommen singe. Ihre Stimme habe etwas Himmlisches, während die Mörderin Königs Duncan eine rauhe, düstere, halb erstickte, ja geradezu teuflische Stimme haben solle. Und während der Stürme der Revolution des Jahres 1848 schreibt er aus Paris Betrachtungen über die Bühnendarstellung des Jago, die beweisen, wie ihn schon damals jenes Drama Shakespeares fesselte, das er so viele Jahre später in Musik setzte.

Einen breiten Platz in den Briefen nimmt der Kampf gegen die Zensur ein, die nicht nur in Venedig und Mailand, sondern auch in Neapel und Rom mit der klaren Absicht ausgeübt wurde, jede revolutionäre oder als solche verdächtige Wendung zu unterdrücken. „Rigoletto" sollte im Herbst 1859 in dem venezianischen Teatro La Fenice aufgeführt werden. Natürlich war der österreichischen Zensur schon die Tatsache verdächtig, daß die Grundidee des Buches dem Drama „Le roi s'amuse" von Victor Hugo entnommen war. Die Prüfung des Textes bestätigte die vorgefaßte Meinung, und in dem ablehnenden Bescheid des Militärgouverneurs von Venedig hieß es, es sei höchst bedauerlich, daß der Dichter Piave und der berühmte Meister Verdi kein besseres Feld für ihre Talente hätten finden können, als in einer abstoßenden Unsittlichkeit und unzüchtigen Plattheit, wie sie der Inhalt des Buches „Die Verwünschung" darstelle. Nun kam es zu langwierigen Unterhandlungen zwischen Zensurbehörde und den beiden Urhebern der Oper, und endlich wurde, wie bekannt, Franz I. in einen anonymen Herzog von Mantua und der Titel der Oper in „Rigoletto" verwandelt. Aber den Schriftrichtern kamen noch im letzten Augenblicke ästhetische Bedenken wegen der buckligen Gestalt des Titelhelden und wegen des Sackes mit dem blutigen Leichnam, vor dem Rigoletto im letzten Aufzug zu singen hat. Auch diese Schwierigkeiten wurden besiegt, als plötzlich der Gatte der Primadonna, die die Gilda zu singen hatte, verlangte, daß Verdi ihrer Partie eine Bravourarie hinzufüge. Da gab aber Verdi nicht nach, und alle waren zufrieden, als der Triumph das Werk krönte.



Verdis Villa Sant' Agata. Nach einer Zeichnung der Scena illustrata.



Eine Verdi-Büste in Trient.
Bildhauer Davide Rigatti. (Text siehe S. 41.)

Auch sonst zeigte Verdi stets, wieviel ihm an der Würde der Kunst gelegen sei, und über dieses Kapitel geriet er wiederholt in Streit mit seinem Verleger, dem er zum Beispiel in einem Briefe des Jahres 1874 ernstlich vorwarf, die würdige Aufführung seiner Opern nicht genügend überwacht zu haben. Er schrieb ihm: „Du solltest nicht ausschließlich die Materialmiete, den Gewinn im Auge haben, weißt Du es ja nur zu gut, daß ich gegen jede Herabsetzung der Kunst Einspruch erhebe. Täte ich das nicht, was wäre ich? Ein Arbeiter, ein Taglöhner, der seine Ware zum Besteller trägt, der ihn nach Belieben ausbeutet. Nein, das will ich nicht. Hätte ich den Musikkaufmann machen wollen, so hätte mich niemand gehindert, nach der „Traviata" alljährlich eine Oper zu schreiben und mir ein dreimal größeres Vermögen, als ich es habe, zu erwerben! Aber ich habe andere Anschauungen von der Kunst (das beweist die Sorgfalt, mit der ich meine letzten Opern ausgeführt habe) und hätte etwas Vollkommenes geleistet, wenn ich nicht Widerstand oder wenigstens Gleichgültigkeit überall und bei allen begegnet wäre."

Sogar noch während der Vorbereitung seines letzten Werkes, des „Falstaff", hatte Verdi gegen die Vernachlässigung seiner szenischen und musikalischen Vorschriften zu kämpfen. Er mußte der Leitung des Mailänder Scalatheaters geradezu mit der Zurückziehung der Aufführungsermächtigung drohen, um durchzusetzen, daß „Falstaff" ungestrichen aufgeführt werde.

Verdi besaß ein stark ausgebildetes italienisches Nationalgefühl und vertrat immer wieder den Standpunkt, daß Italien auch in der Musik seinen eigenen Weg gehen solle, den ihm Palestrina und Marcello gewiesen hätten. So schreibt er an Hans v. Bülow, der ihm seine aufrichtige Bewunderung ausgesprochen hatte, daß Italien einst eine große Schule gehabt habe, die sich aber jetzt nicht mehr rein erhalten habe und zugrunde zu gehen drohe. Palestrina sei der wahre Vater der italienischen Musik . . .

Aber Verdi ist gegen die reformatorische Tätigkeit Richard Wagners absolut nicht eingenommen. In einem Briefe vom 10. Juli 1871 erkennt er die Nützlichkeit der szenischen Neuerungen des Meisters von Bayreuth an und tritt auch für die Unsichtbarkeit des Orchesters ein. Auch gegen die Einrichtung der Proszeniumslogen plädiert er, sei es doch ein lächerliches Schauspiel, neben Herren in schwarzem Frack und weißer Krawatte ägyptische, assyrische, römische Trachten auf der Bühne zu sehen. Dieser Ruf des Komponisten der „Aïda" könnte aber auch heute noch ertönen, da die Unsitte, die er tadelt, noch immer weiterbesteht, da eben die italienischen Operntheater aus einer Zeit herrühren, in der man an solchen „Kleinigkeiten" keinen Anstoß nahm.

Ein herrliches Denkmal der Pietät gegen Verdis großen Nebenbuhler ist der Brief, den Verdi einem seiner besten Freunde im Februar 1883 unter dem Eindrucke der Nachricht vom Tode Wagners schreibt. Er lautet:

„Trauer, Trauer, Trauer!

Wagner ist tot! Als ich gestern die Depesche las, war ich geradezu erschreckt. Keine Diskussion! Eine große Individualität verschwindet! Ein Name, der eine mächtige Spur in der Geschichte der Kunst zurückläßt!"

Ganz anders wirkt die französische Schule auf ihn ein. Einem Franzosen gesteht er offen: „Ich bin kein Tondichter für Paris. Ich weiß es nicht, ob ich dazu die Begabung habe, aber das weiß ich, daß meine Ansichten über die Kunst von den euren grundverschieden sind. Ich glaube an die Eingebung, ihr glaubt an die Mache. Euren Maßstab lasse ich für die Erörterung zu, aber ich will die Begeisterung, die euch fehlt, um zu fühlen und zu urteilen. Ich will die Kunst in allen ihren Aeußerungen, nicht die Unterhaltung, den Kunstgriff und das System, dem ihr den Vorzug gebet. Habe ich unrecht oder recht. Wie dem auch sei, habe ich die Berechtigung zu sagen, daß meine Anschauungen von den euren grundverschieden seien, und ich füge noch hinzu, daß ich kein so geschmeidiges Rückgrat habe, um nachzugeben und meine tief eingewurzelten Ueberzeugungen zu verleugnen."

Andere Briefe zeigen uns Verdi als nachsichtigen und dankbaren Freund, der imstande ist, seiner Freundschaft wirkliche Opfer zu bringen. Auch seinem Verleger Ricordi ist er in schweren Zeiten durch die Gewährung bedeutender Darlehen beigesprungen, wie er der Witwe seines französischen „Editeur" selbstlos eine bedeutende Unterstützung zukommen läßt, obgleich ihn die Nachlässigkeit des Verstorbenen in einen sehr peinlichen Prozeß verwickelt hatte.

Auf dem Gebiete der Wohltätigkeit kannte aber Verdi nur ein großes Ziel, die Schaffung des Altersheims für Musiker, dem er so freigebige Zuwendungen machte, daß er für die unzähligen Bettelbriefe, die er täglich erhielt, grundsätzlich kein Geld hatte. Er beantwortete sie seit dem Jahre 1895 mit einem gedruckten Rundschreiben: „Wegen Verpflichtungen, die ich in meinem Orte und auswärts auf mich genommen habe, erlauben mir meine Einkünfte nicht, weitere Ausgaben zu machen." Trotzdem liefen aber immer noch Bittgesuche ein. So verlangte ein florentinisches Komitee einen Beitrag für die Erneuerung der Kirche S. Maria del Fiore und für die Errichtung eines Dante-Denkmals in diesem herrlichen Gotteshause. Verdi antwortete: „Mein Herr! Sie verlangen, ich solle das Versäumte gutmachen, das heißt meinen Beitrag für ein Dante-Denkmal senden? Dante hat sich selbst ein Denkmal errichtet von solcher Höhe, daß ihn niemand erreicht. Erniedrigen wir ihn nicht mit Kundgebungen, die ihn auf die Stufe von so viel anderen, auch Mittelmäßigen stellen. Jenem Namen gegenüber wage ich keine Hymnen anzustimmen: ich neige mein Haupt und verehre schweigend."

Diese schlichte, allen Ueberschwänglichkeiten abgeneigte Natur würde sich, könnte sie es, gegen alle die prunkvollen Festlichkeiten und Denkmalsenthüllungen mit aller Entschiedenheit wehren. Aber die Veröffentlichung seiner Briefe als würdige Art, sein Andenken zu feiern, würde Verdi sicherlich gutheißen. Denn sie bringt den großen Meister der Melodie unserem Herzen näher, indem sie zugleich unsere Bewunderung seiner Begabung und seiner Genialität verstärkt. **M—e.**

O, wie so trügerisch . . .

Musikalische Novellette von LEONHARD SCHRICKEL.

Es war ein rechter Herbsttag voll sonniger Pracht und Strömen verglühender Farben, der unter dem hohen, klarblauen Novemberhimmel Oberitaliens durch das Land zog. Tausende fröhlicher Gesellen und lachender Dirnen hätten nicht übel zu ihm gepaßt, aber die Wege waren gar still und verlassen und selbst auf der uralten Heerstraße, die von Mailand nach Piacenza führt, marschierte meilenweit nur ein einzelner Wanderer. Ihm freilich schien die Einsamkeit zu behagen oder völlig unbemerkt zu bleiben; eine derbe Ledertasche umgehängt, aus der eine Notenrolle steif hervorstand, und den breitkrämpigen Hut in der Hand, zog er leichtbepackt genug fürbaß und ließ sich die Welt so recht aus dem Fundament gefallen. Genoß inmitten des Unfriedens und Aufruhrs der Welt — es hatte 1850 geschlagen! — den Frieden der Stunde und den Glanz des hellen, lusttrunkenen Tags, wie es nur einer vermag, der selber die Seele voll Frieden und Heiterkeit hat. Und daran fehlte es dem frohgestimmten Manne scheinbar nicht, der niemand anders war als — *Giuseppe Verdi*.

Gestern noch hatte ihm eine schwere, grausame Last auf dem Herzen gelegen. Immer arbeitsam von Jugend auf, immer schaffensbereit, hatte er von seinem getreuen Piave

einen neuen Operntext erhalten: „Rigoletto." Ein Werk, das verheißungsvoller, gewaltiger war als alle, denen er bisher den rauschenden, glühenden Odem seiner Kunst eingehaucht. Aber mit so viel Lust und Hingabe er das Libretto auch gelesen, in ihm war es totenstill geblieben. Nichts, nichts hatte sich in seiner Brust geregt und kein einziger voller Akkord war aufgeklungen.

Als wäre seine Seele tot. Als wäre seine Kraft verbraucht; der springende Quell seiner Melodien jählings versiegt . . .

Doch Manzoni, Italiens Dichter, den er für ein Stündchen in seinem schmucken, weinumrankten Landhaus besucht, hatte ihm seine Schwermut und aufkeimende Verzweiflung alsbald weggelacht.

„Was!" hatte der fünfundsechzigjährige, das Leben noch immer so überlegen meisternde Meister ausgerufen. „Mit 37 Jahren wegen einer unfruchtbaren Stunde den Mut verlieren? Der Mann, der sich vom Dorforganistenlehrling emporgearbeitet, daß ihm ganz Rom noch vor einem Jahr zu Füßen gelegen, seine ‚Battaglia di Legnano' unerhört bejubelnd? Hinaus in den Herbst, Maestro! Gewandert, gewandert! und wir werden in wenigen Monden den Rigoletto haben."

Und zuversichtlich und leichtbeschwingt war Verdi von dem jugendstürmischen, ergrauten Meister geschieden.

Nun also war er jener Last ledig und doppelt dem prunkenden Tage hingegeben.

Sein Ziel war Busseto, jenseits Piacenza, nach Parma hinunter. Busseto, in dessen Nähe sein kleines, enges Heimatdörfchen Roncole lag, wo sein Vater vordem eine armselige Herberge betrieben. Das war lange her — und von seinen Lieben niemand mehr am Leben. Auch sein Weib und seine beiden Kinder lagen längst in der kühlen Erde, dahingerafft alle drei in wenigen Wochen nach einem viel zu kurzen Glück.

Ihnen galt sein Weg. Seinen Toten wollte er in Busseto, der Heimat seines Weibes, eine Grabstätte erwerben, wie die Heimgegangene es auf dem Sterbelager von ihm erbeten.

Fünfzehn Jahre — ihn schauderte mitten in seinem heiteren Wandern, wie er's jetzt überdachte —, fünfzehn lange, ehrlich durchkämpfte Jahre hatte er den Wunsch unerfüllt gelassen. Lassen müssen! Hatte geschafft und geschafft ohne Rast, gespart und gespart ohn' Erbarmen, hatte sich Erfolge erzwungen und hatte Niederlagen erduldet — und endlich, jetzt endlich war er der Mann, der die Kosten der Ueberführung von Mailand nach Busseto und der würdigen Beisetzung zu bezahlen vermochte. Es ward eine späte Erfüllung, aber es ward doch eine! Und auch das stimmte ihn froh.

Eine halbe Tagereise vor Piacenza lag hart an der Straße eins jener echt italienischen Wirtshäuser, die immer aussehen, als seien sie verlassen und dem Verfall preisgegeben. Da er müde und durstig war, trat er durch die niedrige Tür in den dunkeln, kühlen Flur, in dem ein steinerner Tisch und zwei altertümliche Holzstühle der einkehrenden Fuhrleute oder sonstigen Gäste harrten.

Verdi hing seine Ledertasche ab, sorgfältig die Notenrolle schonend, und klatschte in die Hände.

„Holla! Heda!"

Rief's, daß es im Hause widerhallte, und rief's vergeblich. Schritt er zur nächsten Tür und klopfte kräftig dagegen. Umsonst. Das Haus lag wie ausgestorben. Er versuchte die Tür aufzustoßen, gewaltsam aufzudrücken. Vergebens. Da langte er mißgestimmt wieder nach seiner Tasche, als ihm beifiel, daß er auch unterwegs keiner Seele begegnet, was ihm jetzt denn doch seltsam erschien. Und wie um sich das Rätsel lösen zu lassen, rief er mit schallender Stimme abermals in die Stille:

„Heda! Hoioo!"

„Signore?"

Eine menschliche Stimme. Und hinter ihr her: ein wohlgestalt Mädchen von 17, 18 Jahren etwa. Scheu trat es aus dem Dunkel hervor, Schritt um Schritt in einer Haltung, als verberge es eine wohlerprobte Klinge in den Falten des zwar ärmlichen, aber sauberen Rockes.

Der Durstige, der sie herbeigelärmt, schaute sie überrascht an, ohne auf ihre Frage gleich eine Antwort zu finden oder auch nur zu suchen, denn er war vollauf damit beschäftigt, die Schöne zu betrachten und sich ihrer Anwesenheit zu versichern, vielleicht auch, sich an der schlanken, ebenmäßigen Gestalt und dem offenen, ernsten Gesicht mit den tiefschwarzen Augen und den vollen, kirschroten Lippen zu erfreuen.

Sie aber schien voller Ungeduld und frug fast barsch:

„Was soll's mit Euch hier, Signore?"

„Komm ich als Gast ungelegen?" gab der Befragte auch nicht eben höflich zurück.

Indessen schien sie sich nicht aufs Antworten einlassen zu wollen, musterte ihren Mann vielmehr eine Weile schweigend von oben bis unten, und als sie dabei seine auf dem Tisch liegende Tasche gewahrte und die Notenrolle dazu, spielte ein leises Lächeln um den erst so strengen Mund.

„Italiener?" frug sie alsbald gar artig und gar nicht mehr feindselig. Statt aller Antwort zog er seine Notenrolle aus der Ledertasche und reichte sie ihr hin, deren Argwohn ihm jetzt erklärt war. Sie mochte ihn für einen Spion oder landstreichenden Toskaner gehalten haben, derlei Leute das Land durchschlichen als abgesagte Feinde des freien Italien.

Als sie nun aber das Blatt überflogen hatte und dabei auf seinen Namen gestoßen war, schaute sie ihn mit hellen Blicken an.

„Seid Ihr . . .?"

„Verdi!"

Da faßte sie jählings seine Rechte, küßte sie stürmisch und zog ihn, seine Tasche ergreifend, hastig mit sich fort.

Durch den Flur ging's hastdunichtgesehen ins Dunkel eines fensterlosen, engen Raumes und von da durch eine schmale Tür über eine schlechtgezimmerte Treppe in eine stille, nur durch ein kleines Dachfenster erhellte Kammer, in der sich nichts befand als ein notdürftiges Lager.

Hier erst hielt sie ein, nachdem sie die Tür sorgfältig verriegelt, und ließ den Ueberrumpelten zu Atem kommen.

„Still, still!" warnte sie jedoch, als er nun den Mund auftat, seinem Staunen und Wissensbedürfnis Worte zu leihen. „Dem Himmel sei Dank und Lob tausend mal tausendmal, daß er Euch wie den Blinden über das Brückenseil bis in dies Haus geführt hat. Die Straße ist seit Morgengrauen von streifenden Banditen umlungert, die alles verschleppen, was sie greifen können. Still! Leise, leise!" — Sie brach ab und lauschte mit angehaltenem Atem und fuhr dann hastig fort: „Wo sie einen Italiener fassen, werfen sie ihn auf ihre Wagen oder Pferde und liefern ihn den Feinden unserer heiligen Sache in ihre grausamen Gefängnisse."

Und nun kam eine bittere Klage über die Not des Landes und ein flammend begeistertes Hoffen und Sehnen, Wollen und Wünschen zutage, eine unerschöpflich quellende Liebe und ein starker, undämmlicher Haß, kurz: all das glühende Leben, das in den Herzen der Vaterländischen jener Jahre wogte und brauste.

Das Mädchen, das als Giovanna in jener Gegend bekannt war, setzte Leben und Gut aufs Spiel, Seele und Seligkeit für ihr Italien. Was Wunder, wenn sie Verdi jetzt mit fortriß, der ja auch ein „Italiener" war, wie die Losung damals hieß. Und einer, dessen Name von Mund zu Munde flog in den Reihen der Treuen, war der Ruf: „Viva Verdi!" doch zur Parole aller Kämpfenden geworden.

Vom Strom ihrer lodernden Begeisterung ergriffen, umarmte er Giovanna brüderlich, die sich fest an seine Brust schmiegte.



Statue Verdis im Scala-Theater zu Mailand.
Aus Perinellos Biographie.



FRANCESCO TAMAGNO, der erste Othello.

„Viva Verdi!“ und sie verstanden beide, was es bedeuten sollte [1].

Seiner so frühen und für die Ränkespinner so gefährlichen Volkstümlichkeit wegen hätte Verdi eine Begegnung mit den nie zu fassenden Banditen verhängnisvoll werden müssen, denn daß die Feinde Italiens für den „Maestro della rivoluzione italiana“, wie er öffentlich gepriesen wurde, eine besonders gute Kopfsteuer zahlen würden, wer hätte es bezweifeln mögen?

Drum verbarg ihn Giovanna jetzt auch doppelt achtsam.

Verdi trug die Haft mit Widerstreben zwar, jedoch nicht aufbegehrend, denn die holdeste Gesellschafterin teilte ja diese Abgeschiedenheit mit ihm; saß neben ihm auf dem dürftigen Lager, erzählte und prophezeite, lachte und weinte, war sanft und zügellos wild und sorglich, sorglich wie ein Mütterchen. Und in allem war sie schön. Weiß Gott, der Häftling, der sie bald beschwichtigte, bald in ihren Jubel einstimmte, ihre kleinen, energischen Hände liebkoste und die vor Leidenschaft glühenden Wangen küßte, hätte am liebsten selber als ein Bandit auftreten und das tapfere, liebliche Kind in sein häusliches Gefängnis nach Mailand entführen mögen.

Aber an Liebschaften dachte Giovanna nicht. Als die ersten Sterne über ihnen heraufzogen, verließ sie ihn.

„Ich will hinab und aus der Türe spähen. Ein Stück Wegs bis zur Brücke lauf ich auch erst noch hinunter. Gewahr ich nichts, mögt Ihr reisen.“

Umsonst suchte Verdi sie zurückzuhalten, ihr alle möglichen Gefahren ausmalend und sie mit den Spähern schreckend. Sie schlug seine Befürchtungen in den Wind, denn:

„Ich verstehe mich auf Pirschgänge besser als sie und hab schon manchen der Unsern durch ihre Postenkette gepascht.“

„Und wenn sie dich dennoch erhaschten, Giovanna?“

„Sie werden längst wieder in ihre Löcher gekrochen sein, denn jetzt müssen sie nun schon unsre Soldaten fürchten, die man den Schändlichen inzwischen wohl auf die Spur gesetzt haben wird.“ Winkte ihm zu und war davon.

Verdi fand sich allein und nun hatte er Zeit und Anlaß seiner seltsamen, nie vorgeahnten Lage inne zu werden. Gott ja, er hatte schon mancherlei erlebt und viel krauses Zeug erfahren, aber nichts schien ihm dem Gegenwärtigen vergleichbar. Freilich waren die Zustände im Lande auch schlimmer denn je, die Fäden der Tage liefen wirr durcheinander, nichts war vorauszusehen, nichts abzuwenden. Man mußte den Schritt auf gut Glück wagen und das Seine tun, gleichviel, ob man die Flinte schulterte oder auf andere Art dem Italien der Zukunft diente.

Und auch er wollte sich als ein Sohn seines Volkes bewähren! Und nicht nur als „Musikant“!

Entschlossen erhob er sich und ergriff die Reisetasche, bereit, Giovanna zu folgen; sie zurückzuschicken und sich selber seinen Weg zu suchen. Vorwärts zu dringen und —

Da schrak er auf.

Ein gellender Schrei zerriß die Stille der Nacht.

Giovanna.

Und nun hob ein vielstimmiges Fluchen und Schelten draußen an, ein Durcheinander von Befehl und Gejohle, Gekreisch und Gewieher. — Die Banda.

Mit ein paar Sätzen war er die stockfinstere Treppe hinab, mehr stürzend als laufend, schlug hart gegen die Tür, zerstieß sich die vorgestreckten, tastenden Hände an den Steinmauern und langte endlich auf der Straße an, die ein schmaler Mond ungenügend erhellte.

Da war alles wieder totenstill. Meilenweit schien alles Leben erloschen. — Ein paar Schritte lief er vor und lauschte. Nichts. Lief nach der anderen Seite und horchte ins bleischwere Dunkel. Nichts. Legte die hohlen Hände an den Mund und schrie in die Nacht, daß es weither widerhallte: „Hilfe! Zu Hil—fe!“ — Stand und lauschte; lief wieder eine Strecke den Weg entlang, schrie abermals, und stand und lauschte.

Da . . . Ein Röcheln. Er eilte der Spur nach und fand neben der Straße, im Schatten der Böschung, einen Kerl, zusammengekrümmt vor Schmerz und Angst; wehrlos; blutend.

Nicht lange und Verdi hatte ihm das Geständnis abgerungen, das er brauchte. Giovanna, deren Klinge den Verräter gezeichnet, war gefaßt worden. Weil sie geheime Botschaften empfing und weitergab, weil sie Sendlinge der Piemontesen verbarg und auf alle Weise der Sache Viktor Emanuels diente, mußte sie unschädlich gemacht werden.

Doch Verdi verzagte darob noch nicht, er wußte, daß diese Burschen mit sich handeln ließen.

„Heute bringt ihr sie nirgends mehr über die Grenze. Morgen ist Weg und Steg von unsern Regimentern gesperrt, dafür sorge ich. Nenn einen Preis, ich will sie loskaufen — und schweigen.“ — Und handelte um das Mädchen wie ein Neapolitaner um einen Maulesel.

Endlich erhob sich der Verwundete ächzend und schleppte sich ins Gebüsch; Verdi wartete, wie er versprochen, im Hause auf Antwort.

Eine Stunde verrann und noch eine, die dem Harrenden zu Ewigkeiten wurden. Immer wieder hielt er Ausschau, vom kleinen Steinbalkon aus, vom Dach aus, denn die Türen hatte er verrammelt, saß auf das Lager in der Kammer nieder, in die der Mond sein bleiches Leuchten goß, und überzählte seine Barschaft.

Er trug fast alles bei sich, was er in jenen fünfzehn Jahren unermüdlichen Schaffens und Ringens zusammengespart; alles, was er brauchte, seinen Toten endlich Wort zu halten.

Und das wollte er nun hinwerfen für eine Fremde? Um eines Weibes willen, das an der Straße wohnte und mit allerlei Volk Freundschaft hielt und Geheimnisse teilte, wollte er seine Toten betrügen? Die beiden Kleinen . . . und ihre Mutter?

Wie mit Fäusten packte es ihn, schüttelte ihn und stieß ihn von seinem Vorhaben zurück. Doch er verwand das Grauen. War er nicht Verdi? Der Mann, der „Ernani“ geschaffen und



ROMILDA PANTALEONI, die erste Desdemona.

[1] Siehe darüber den Schluß des Artikels: „Verdi als Tondichter der nationalen Auferstehung Italiens“. (S. 29.)

„La Battaglia di Legnano", Schöpfungen, geboren aus dem Geiste des Befreiungskampfes, erfüllt mit der glühenden Sehnsucht Italiens? Werke, die wie lodernde Flammen ins Herz des Volkes gebraust und Leidenschaft und Mut und Hoffnung in den Seelen entzündet zu himmelanrauschenden Bränden? Opferten nicht alle? Hätten Weib und Kinder sich jetzt nicht treulich an seine Seite gestellt und mit ihm geopfert? Sich selbst, wenn es hätte sein müssen, und alles und alles — wie Giovanna? Ach, er war nicht gemacht, im Felde den Feind zu schlagen; war nicht reich und mächtig genug, Heere auf die Beine zu stellen; aber jetzt vermochte er etwas, was auch nicht wenig war: eine Mitkämpferin konnte er dem heimgesuchten Vaterland zurückgewinnen, die hundert Arme ersetzte.

Und als das Gesindel das Mädchen brachte, schüttete er dem Häscher sein Geld in die Fäuste bis auf die letzten Soldi. Dann zog er Giovanna mit ins Haus, die ihm in ihrer stürmischen Art zu danken anhob; er aber wehrte ihr liebkosend und riet zum Aufbruch.

„Denn hier laß ich dich nicht. Du gehst mit mir."

„Nach Busseto?" frug sie, denn er hatte ihr von seinem Wanderziel erzählt.

„Nein!" entgegnete er, nun doch wieder ein wenig bedrückt und trübe. „Nach Mailand zurück."

Doch davon wollte sie nichts wissen. Nein! Sie blieb in ihrem Haus. Hier war ihr Platz. Hier wurde sie gebraucht. Hier gesucht von den heimlichen, umlauerten Boten der Freunde.

Umsonst, daß Verdi ihr die Gefahren von neuem schilderte, die ihr hier drohten; umsonst, daß er sie bat, inständig und bedrängend:

„Sieh, ich gab alles für dich, um dich dem Leben zu erhalten." Sie bestand auf ihrem Willen.

„Ich bleibe. Wozu auch sonst das Opfer?"

Da senkte der Mann die Stirn und gestand:

„Ich hab dich lieb, Giovanna!"

Warf sie sich ihm an den Hals und küßte ihn mit heißen, saugenden Lippen; nur einen Atem lang, einen flüchtigen Atem lang. Noch ehe er, überschauert von Lust und Glücksgefühl, seine Arme um sie geschlungen, sein köstlich Eigen zu fassen und zu halten fürs ganze, lockende Leben, war sie wieder davon und stand im ersten blassen Morgendämmer auf der Türschwelle, die gefalteten Hände abwehrend gegen ihn ausgestreckt.

„Hab Erbarmen mit mir und laß mich! Vergib mir, aber ich kann nicht mit dir. H i e r muß ich stehn, hier! Und du dort in deiner Stadt, groß, umjubelt, bekränzt. Geh, geh, geh, ich flehe dich an. Italien braucht dich und — auch mich ein wenig. Und ich kann nur hier ihm dienen. Du dort. Drum erbarm dich und laß mich!" schlug die Hände vors Gesicht, weinte laut auf und entlief. —

Zwei Tage später kam der Wandersmann in seinem Mailänder Stübchen an. Müde und traurig und voller Verzagen. Welche Wege er gezogen, er wußte es nicht. Wie lange er marschiert, — er wußte es nicht. Wie er losgekommen von jener Schwelle und sich heimgefunden, war ihm alles verborgen. Nun saß er mit schwerschlagendem Puls und ringendem Herzen und starrte trübe in den trübseligen Novembertag, der durch Mailands Gassen schlich wie der Werber Tod.

Und mitten aus diesem leidvollen Brüten und mitten aus dieser Dumpfheit hob sich leise, leise eine ferne Melodie, die stärker in ihm aufklang und stärker, in machtvollen Akkorden ihn überflutete und jählings hervorbrauste unter seinen Händen, die in die Tasten gegriffen:

„O, wie so trügerisch sind Weiberherzen,
Mögen sie klagen, mögen sie scherzen,
Oft spielt ein Lächeln um ihre Züge,
Oft fließen Tränen — alles ist Lüge!
Habt ihr auch Schwüre zum Unterpfande,
Auf flücht'gem Sande
Habt ihr gebaut!"

— und nun strömte sein Ringen und Hoffen, Leiden und Sehnen, wie aller Fesseln und Dämme ledig, in Tönen aus. Und als die ersten Märzenblüten an den Sträuchern in die Sonne krochen, feierte Venedig den Meister und sein meisterlich Werk: „Rigoletto".

* * *

Zwanzig Jahre später, als Verdis Name in aller Welt klang und Italien groß und frei geworden war und über Rom die Königsflagge wehte, fuhr Verdi wieder einmal jene Straße von Mailand, wo er den kränklichen Manzoni besucht, nach seinem Heimatdörfchen Roncole, und fand unterwegs das alte Wirtshaus, klein, unansehnlich, grau — wie einst.

Da stieg er aus dem Wagen und trat in den Flur, wo eine stattliche, einarmige Wirtin ihm freundlich einen Gruß bot.

Giovanna.

Er erkannte sie wohl, aber sie erkannte ihn nicht.

Sein Diener, den er bei sich hatte, verwickelte auf sein Geheiß die Frau alsbald in ein geruhiges Gespräch, wobei man erfuhr, daß sie — in Mannskleidern! — eine Zeitlang unter den Fahnen Garibaldis gefochten, das Leben hundertmal für Italien in die Schale werfend, und daß ihr dabei der Arm zerschossen worden.

Verdi war während des Zwiegesprächs aufgestanden und ans Fenster getreten, um nicht sehen zu lassen, was für Mühe er hatte, seine Bewegung zu verbergen. In diesem Augenblick aber vergab er ihr erst ganz und bat ihr im stillen ab, daß er gegrollt und sie damals so schlimm verkannt.

Ueber alledem waren neue Gäste gekommen, denn ihr Geschäft blühte; sie war flink und bediente heiter und scherzend. Da umfaßt ein Bursch sie keck.

„Sing uns eins!" drängte er.

„Was?" frug sie ohne viel Umstände, denn sie mochte gewohnt sein, ihre Gäste derart zu unterhalten.

„Egal!" hieß es.

„Von Giuseppe eins!" entschied sie kurz und bündig.

Verdi horchte hoch auf. Und da klang's auch schon voll und tönend durch den Flur:

„Ach, wie so trügerisch . . ."

Den Meister faßt es mit heftiger Gewalt; schmerzhaft drang das Lied auf ihn ein, so trefflich sie es sang; ja, gerade weil sie es so aus der Seele quellen ließ. Drum wandte er sich und eilte hinaus, dem Diener das Begleichen der Zeche überlassend. Aber noch lange, lange hallte es ihm aus dem alten, lieben Hause nach:

„. . Oft spielt ein Lächeln um ihre Züge,
Oft fließen Tränen — alles ist Lüge . . ."

Am selbigen Tage noch schrieb er unter seine Noten einen andern Text und schickte ihn Giovanna.

Und sie hat ihn wohl als Heiligtum verwahrt bis an den Tod, still und treu, und mit ins Grab hinabgenommen als köstlichsten Schatz, denn die Welt hat ihn nie wieder aufgefunden.

Was verlangt der Staat vom geprüften Gesanglehrer.

Von MAX BATTKE (Berlin).

Im Jahre 1897 übernahm ich an einer privaten höheren Mädchenschule in Berlin eine Anstellung als Gesanglehrer. Die Schulvorsteherin erklärte mir, daß ich zuvörderst einen „Unterrichtserlaubnisschein" brauche. Nachdem ich bei der Stadt mein Curriculum vitae eingereicht hatte nebst der Bescheinigung eines Professors der Berliner Königl. Hochschule, der mein Lehrer gewesen war, daß ich bereits einige Lieder komponiert hätte, wurde mir offiziell die Erlaubnis gegeben, mit den Schülerinnen meine unterrichtlichen Experimente vorzunehmen. Denn ein Experimentieren in des Wortes verwegenster Bedeutung mußte dieses Unterrichten natürlich werden. Ich mühte mich aber redlich, meine Schar wirklich musikalisch und gesanglich zu fördern, freilich mit oft wechselndem Kriegsglück. Es lastete schwer auf mir, daß sicher neben mir noch viele andere tüchtige und ernste Männer dazu verdammt waren, jahrelang im Dunkel umherzutappen, ehe sie einen gangbaren Pfad aus Eigenem gefunden, und daß andererseits wieder große Scharen von Schülern und Schülerinnen ausgeschlossen wurden aus der Zahl der sorgsam Geführten, wenn ihr Gesangsmeister zufällig nicht von einem edlen Wollen, sondern nur von dem Wunsche durchdrungen war, die Stunde möglichst ohne zu großen Verbrauch von Gehirntätigkeit zum Ende zu bringen. So arbeitete ich denn nach bestem Wissen und Gewissen einen Lernplan aus, was ein Schulgesanglehrer alles studieren müsse, ehe er mit ehrlichem Bewußtsein vor die Klasse treten dürfe. Ich erhielt 1900 eine Audienz beim preußischen Kultusminister, dem ich mündlich mein beladenes Herze ausschüttete und meine Gewissensnöte der ersten Unterrichtsjahre beichtete. Eine wohlausgearbeitete Denkschrift legte ich auf den Tisch des Hauses nieder. Und ich bekam wirklich eine Antwort, sogar nach ganz wenig Wochen, nämlich, daß der Königl. Senat der Künste der Ansicht sei, daß ein Bedürfnis für eine Vorbildung der Gesanglehrer n i c h t vorläge. Da ging ich denn auf eigene Faust ans Werk, gründete eine Schule für theoretischen Unterricht und schrieb ein Buch nach dem andern, wozu mir meine Schulklassen — ich war inzwischen Gesanglehrer an drei verschiedenen höheren Mädchenschulen Berlins geworden — Modell standen.

Am 24. Juni 1910 erließ dann das Kultusministerium eine „Ordnung der Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen", die sich mit meinen Ansprüchen in der Denkschrift 1900 ungefähr deckte. — Der Mensch, der es allen seinen Mitmenschen recht macht, soll aber erst noch geboren werden. So wurde denn auch fleißig

an der Prüfungsordnung herumkritisiert. Das war nicht recht: jeder mußte wissen, daß zu Beginn dieser neuen Aera im Schulgesangunterricht zunächst eine große Unsicherheit herrschen mußte sowohl über das, was ein wohlbestallter Gesanglehrer können k a n n , wie auch darüber, was er können m u ß: alle Parteien mußten sich erst hineindenken in die veränderten Tatsachen. Sechs Prüfungen, glaube ich, sind inzwischen abgehalten worden, und die Situation hat sich geklärt, wenigstens in großen Zügen.

Wenn man nun aber annimmt, daß die Kenntnisse, die der Staat von den Gesanglehrern verlangt, sobald sie vor ihrer Klasse stehen, sich identifizieren lassen mit den Kenntnissen, die das Examenskollegium von den Gesanglehrern verlangt, die vor ihm stehen, um ihre Prüfung abzulegen, so hat man etwas Falsches angenommen. Aber auch dagegen braucht man nicht zu polemisieren, denn die Examenskommission verlangt in keinem Fach weniger, in den meisten aber mehr, als der Gesanglehrer nachher in der Praxis braucht. Das hat einen sehr triftigen Grund: man wünscht augenscheinlich nicht, daß gar zu viel Herren und Damen mit dem staatlichen Diplom bewaffnet in preußischen Landen einhergehen, damit nicht eine Ueberfüllung in dem neugeschaffenen Beruf des „staatlich geprüften Gesanglehrers" eintritt, schon ehe er so recht im Betrieb ist.

Um nun ab ovo anzufangen, sehen wir uns zunächst die Vorbedingungen an, die jeder zu erfüllen hat, ehe er überhaupt zum Examen zugelassen wird. Wissenschaftlich wird verlangt von Herren die zweite Lehrerprüfung oder das Reifezeugnis einer höheren Lehranstalt mit sechsjährigem Lehrgang bezw. das Zeugnis der Versetzung in die Obersekunda einer neunstufigen höheren Lehranstalt; von Damen wird verlangt die Berechtigung zur endgültigen Anstellung als Lehrerin oder das Abgangszeugnis einer höheren Mädchenschule. Alle Nichtlehrer haben sich darüber eingehend auszuweisen, welche Studien sie nach Erlangung des berechtigenden wissenschaftlichen Zeugnisses sonst noch getrieben haben. — Alle Bewerber und Bewerberinnen haben sich über eine zweijährige musikalische und gesangspädagogische Ausbildung auszuweisen, und zwar zählt dabei nicht mit die musikalische Arbeit in einem Lehrerseminar, auch nicht autodidaktische Studien.

Wie man klar ersieht, sind es zwei grundverschiedene Kategorien von Menschen, auf die der Staat seine Hoffnung als künftige Gesanglehrer setzt: Lehrer, die nebenbei Musik studiert haben, und Musiker, die Befähigung zum Lehrfach in sich verspüren. Prof. Georg Rolle sagt in seiner „Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts": „Nach meiner Meinung gehört zum guten Gesanglehrer dreierlei: er muß tüchtig sein als L e h r e r , S ä n g e r und M u s i k e r ; pädagogische Bildung allein tut's nicht, auch nicht gesangliche und auch nicht musikalische: alle drei Faktoren müssen in glücklicher Mischung vorhanden sein, das gibt einen guten Gesanglehrer." Kurz vorher schreibt er (nach Erwähnung der Prüfungsordnungen in Preußen, Bayern und Sachsen): „Mit dem Bestehen der Prüfung ist eine Gewähr gegeben, daß nicht völlig Unberufenen der Gesangunterricht an einer höheren Schule übertragen wird, wie es früher oft geschehen ist. Es kann jemand ein tüchtiger Lehrer, ein illustrer Komponist, ein großer Künstler auf irgendeinem Instrument, ein feinfühliger und energischer Chorleiter, ja selbst ein hervorragender Sänger und, noch mehr, ein vorzüglicher Pädagoge auf dem Gebiet des Sologesangs sein, ohne als Schulgesanglehrer etwas zu taugen. Nach diesen Gesichtspunkten ist früher bei der Besetzung von Gesanglehrerstellen verfahren worden; die Prüfungsordnung macht diesem haltlosen Zustande ein Ende. Ich will damit nicht sagen, daß nun alles gut ist, daß alle, die ihre Gesanglehrerprüfung bestanden haben, auch wirklich gute Gesanglehrer sein werden." Ich muß Herrn Rolle, der als Mitglied der Examenskommission gewiß seine Erfahrungen hat, hierin völlig recht geben. Unbeabsichtigte Härten und Ungerechtigkeiten lassen sich bei Examina kaum vermeiden. Was half's, als kürzlich einer der Herren Examinatoren einer vor Aufregung und Schreck sprachlos gewordenen jungen Sängerin mit gutmütigstem Tone sagte: „Aber liebes Fräulein, ich tue Ihnen doch gar nichts; sehen Sie, ich bin ja selber Familienvater!" Die Sprachlosigkeit blieb, und die junge, sonst sehr tüchtige Dame bekam ein Zeugnis, das so weit unter dem Nullpunkt stand, als ihre Leistungen unter normalen Umständen über dem Nullpunkt zu verzeichnen waren.

Die Prüfung zerfällt in einen schriftlichen und einen mündlichen Teil und erstreckt sich auf die allgemeine musikalische Bildung und auf die besondere Befähigung zum Erteilen des Gesangunterrichts.

Die Klausurarbeit dauert sechs Stunden und scheint mir mehr eine Prüfung auf die Ausdauer und Kaltblütigkeit des Examinanden, als auf sein ästhetisches Wissen und Wollen zu sein. Man erzählt von der Entstehung der russischen Kaiserhymne, daß Lwow eingesperrt wurde und den Auftrag bekam, in einer bestimmten Zeit die Hymne zu komponieren, widrigenfalls — Kopf ab! In der heutigen Praxis wird sich der Gesanglehrer — NB. der in Freiheit befindliche — in den seltensten Fällen die Aufgabe stellen: ich muß jetzt schnell eine Inspiration bekommen und in zwei Stunden — ohne Benützung des Instruments — einen mustergültig klingenden Gesang für meine Schüler schreiben. Ich meine, es wird im Examen zu viel und zu wenig verlangt: es könnten sehr wohl größere, fertige Kompositionen gefordert werden, die der Examinand genau wie ein Doktorand unter ehrenwörtlicher Erklärung, daß er sie ohne fremde Hilfe gearbeitet hat, der Examenskommission vorweg einzureichen hat. Ich bin sicher einer der ersten, die dem Musikunterricht in der Schule einen größeren Raum und mehr Bewegung wünschen, und ich bin auch dafür, daß der Gesanglehrer seinen Schülern gelegentlich gute, selbstverfertigte



Verdi auf den Falstaff-Proben.
Nach der Natur gezeichnet von M. Maurice Feuillet, Paris. Aus dem Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum; Besitzer Weinhändler Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

Hausmannskost vorsetzt. Aber die im Examen verlangte Aussetzung eines alten Arienbasses oder die Skizze der ersten Durchführung einer Vokalfuge scheinen mir noch keine Gewähr dafür zu bieten, daß der Examinand nun auch ein modernes Gedicht in ein geschmackvolles musikalisches Kleid zu hüllen versteht, und daß er z. B. für das sehr erstrebenswerte und warm zu befürwortende Schülerstreichorchester sich seine Melodien oder Chorbegleitungen zu setzen vermag. Ueberhaupt scheint mir das Instrumentale für die Herren Gesanglehrer, die später an „höheren Lehranstalten für die männliche Jugend" zu tun haben werden, nicht genügend betont. — Die auch von den Damen verlangte Umarbeitung eines Sololiedes in ein Chorstück oder die Umarbeitung aus einer Chorbesetzung in eine andere, ist sicherlich eine Forderung, die jedem logisch Denkenden einleuchtet.

Nun die mündliche Prüfung. Ein Herr Rektor, der sich viel um die Vorbildung des pädagogischen Examensteiles müht, sagte mir einmal: „Ich bin überzeugt davon, daß von den Herren Examinatoren, wenn einer den andern prüfte, jeder beim andern durchfallen würde." Das ist natürlich übertrieben. Jedenfalls werden sehr viele Spezialkenntnisse verlangt, und die einzelnen Fächer haben im Laufe der verflossenen Examina noch eine Wandlung zum Schwereren durchgemacht. In Musikgeschichte wurde bei den ersten Prüfungen nicht gar so viel verlangt; als man aber sah, daß es auch Gesanglehrer und -lehrerinnen gab, die recht viel auf diesem Gebiet wußten, wurden die Anforderungen im Examen auch höher gestellt, ohne daß der Wortlaut der Prüfungsordnung geändert zu werden brauchte. Ich möchte die Anforderungen etwa so normieren: Es ist notwendig ein Ueberblick über die Entwicklung der älteren Musik bis zur Entstehung der Mehrstimmigkeit, im besonderen muß gekannt werden das Musiksystem des Mittelalters, die Kirchentonarten, die Solmisation, die Entwicklung der Notenschrift. Die Geschichte der Vokalmusik von 1400 an muß ziemlich genau beherrscht werden. Auf etwa hundert Namen der bedeutendsten Meister der a capella-Kunst und die Kenntnis ihrer wichtigsten Werke (einige davon auswendig zu spielen oder zum mindesten die Anfänge zu kennen) muß sich der Examinand schon vorbereiten; auch über Stil, Form, Vortrag (Tempo und Nuancierung) muß er gründlichen Aufschluß geben können. Natürlich muß er diese Werke in den alten Schlüsseln vom Blatt spielen (wozu dieser alte Zopf für das p r a k t i s c h e Musikleben unserer Zeit? Red.) und auch transponieren können; ferner muß er den gegebenen Basso continuo stilgerecht und geschmackvoll auszusetzen verstehen, und er muß es auch verstehen, solch eine alte Komposition für seine neuerlichen Bedürfnisse herzurichten. Ich glaube wohl, daß gerade dieses Fach den meisten Prüflingen viele Sorgen bereitet, und ein „bestandener Herr" teilte mir mit, daß er sich nun Mühe gäbe, all das Gelernte so schnell wie möglich wieder zu vergessen. Auch Prof. G. Rolle warnt in seiner vorhin zitierten Schrift davor, daß der Gesanglehrer zum „Musiktheoretiker" oder gar zum „Gesangsantiquar" werde. Meiner Meinung nach wird hier wieder zu viel und zu wenig verlangt. Für die ältere Musik wäre die in der Prüfungsordnung verlangte „Kenntnis der Sammelwerke, der Gesamtausgaben und weiteren Hilfsmittel zur Orientierung" als Hauptsache anzusehen, daneben würde aber ein gründliches Kennen und K ö n n e n unseres reichen Volksliederschatzes unentbehrlich sein. Ebenso wäre eine Kenntnis der begleitenden Instrumentalmusik und das Partiturspielen eines langsamen Streichquartettsatzes oder einer leichteren Symphonie von den Herren wohl zu verlangen, die später die Schülerorchester unter sich haben und für deren künstlerischen, weiteren Ausbau Sorge tragen wollen.

Jedenfalls ist es sehr freudig zu begrüßen, daß der Staat — durch staatlich schwer-geprüfte Gesanglehrer — sich endlich der musikalischen Volkserziehung annimmt, denn jedem Sehenden ist es klar, daß die musikalische Volksbildung einen Tiefstand erreicht hatte, der kaum noch als Kultur anzusprechen war. Hält man dagegen die hochmusikalische Zeit eines Johann Sebastian Bach, in der jeder bessere Dorfkantor sich seine Sonntagsmotetten selbst schreiben konnte, und in der jeder Kirchenchor die schwersten polyphonen Werke, an denen sich unsere Konzertchöre oft in monatelangem Ringen die Zähne ausbeißen, mit wenigen Proben zum Gottesdienst absang, so wird man gerne eingestehen, daß die Anforderungen gar nicht hoch genug gestellt werden können, damit endlich gründlicher Wandel in unserer musikalischen Volkserziehung eintreten könne, und damit Deutschland den Ruhm behält, in rebus musicis die Führung zu haben.

Doch gehen wir weiter in der Prüfungsordnung. Um guten Gesangunterricht erteilen zu können, ist natürlich die Kenntnis der Stimm- und Atmungsorgane, ihrer Funktionen und ihrer Behandlung notwendig. In Ton- und Lautbildungslehre muß der Examinand theoretisch und praktisch bewandert sein, und wenn es ihm seine Stimmittel auch nicht erlauben, als Konzertsänger aufzutreten, so muß er doch wenigstens eine genaue Vorstellung von einem idealschönen Ton haben, so daß er imstande ist, „ein Lied v e r s t ä n d i g und mit guter Tonbildung und Aussprache vorzutragen". Daß er auch schwierigere Chorstimmen vom Blatt singen und ebensolche im Musikdiktat aufschreiben können muß, ist selbstverständlich.

In den instrumentalen Anforderungen wird auch weniger verlangt, als die meisten besseren Gesanglehrer in Wirklichkeit bereits leisten. In § 7 der Prüfungsordnung heißt es: „Nicht vollgenügende Leistungen im Klavier- und Violinspiel können durch hervorragende Leistungen in gesanglicher Beziehung ausgeglichen werden." Man ersieht daraus die Milde der Richter und den guten Willen, ernste, arbeitswillige Menschen dem Schulbetrieb nicht zu entziehen. Vielleicht wird bei einer späteren Prüfungsordnung darauf Rücksicht genommen, daß sich um den staatlich geprüften Gesanglehrer in einer kleineren Stadt das gesamte Musikleben des Ortes und der ganzen Umgegend zu konzentrieren pflegt, daß er die Musiklichtquelle für seine ganze Umgebung sein muß. Und dann werden auch die Instrumentalanforderungen in der Prüfungsordnung wohl etwas höher geschraubt werden können. Freilich hat ja der Staat nicht die Verpflichtung, den Städten Musikgrößen zu liefern — aber sehr schön wäre es doch. Vielleicht auch ginge es so, daß — ähnlich wie eine zweite Lehrerprüfung existiert, auch eine spätere höhere Gesanglehrerprüfung abgelegt werden könnte. Zurzeit wird laut Ordnung im Klavierspiel — außer dem Partiturspiel und dem Transponieren — nur verlangt, daß der Examinand ein Volkslied oder einen Choral frei begleiten oder eine Chorbegleitung einigermaßen rhythmisch genau abspielen könne. Auf der Violine soll er ein Lied oder eine Chorstimme richtig und rein vom Blatte, sowie eine Anzahl von Melodien auswendig in jeder Tonart spielen können.



Verdi-Karikatur von Gédéon.

Nun kommen wir aber zu dem Hauptpunkt, der schon manchem musikalisch durchaus Beschlagenen das zu prüfende Genick gebrochen hat: die Lehrprobe. Da soll der werdende Lehrer zunächst zeigen, wie er der Klasse irgendeine musikalische Aufgabe erklären würde, z. B. Einführung in eine noch fremde Durtonleiter, Entwicklung der Molltonleiter, Erklärung der punktierten Achtelnote usw.; zweitens soll er eine kurze Probe im Einstudieren und Dirigieren eines Chorsatzes geben. Die Prüfungsordnung besagt: „Der ungenügende Ausfall der Lehrproben kann nicht durch bessere Leistungen in anderen Fächern ausgeglichen werden." Und allerdings ist es wohl das Wichtigste, daß der zukünftige Gesanglehrer in allererster Reihe seine Lehrbefähigung nachweisen muß. Fast möchte ich diese Lehrprobe eine Probe auf die Kaltblütigkeit, auf die Geistesgegenwart des Examinanden nennen. Da kam es in einer der letzten Prüfungen vor, daß eine der zu prüfenden Damen vom Herrn Examinator in einer Art angefahren wurde, daß nunmehr alle übrigen Kandidaten mit schlotternden Knien dastanden; und die nächste junge Dame, die sonst über ein durchaus zuverlässiges absolutes Tonbewußtsein verfügte, war nicht imstande, das *a'*, welches sie sich selbst mit der Stimmgabel angab, der Chorklasse weiterzugeben. Trotz außerordentlich guter Gesangsleistungen und genügender theoretischer Vorbildung wurde der jungen Dame eröffnet, daß sie glatt durchgefallen sei wegen der schlechten Probelektion. Denn das fehlende *a'* hatte seinen Schatten auf die ganze Lektion geworfen. Eigenartig ist es, daß gerade in diesem Fach oft ernste Männer durch-



Karikatur Verdis von M. Luc, Paris.



Handschriften berühmter Musiker: Verdis Notenhandschrift aus dem Jahre 1838.
Eigentum von G. Ricordi & Comp. in Mailand.

fallen, die schon jahrelang nach bestem Wissen Gesangunterricht erteilt haben. Das Lehren läßt sich eben nicht gut lernen. Vielleicht wird auch an den älteren Gesanglehrer ein höherer Maßstab angelegt, als an den Neuling, der sich die Routine des Unterrichtens erst noch aneignen will.

Sehr segensreich werden hier die neuerdings ernannten Gesangsinspektoren wirken, deren Inspektionen gewissermaßen den späteren Prüfungen eines bereits staatlich Geprüften entsprechen und die dem leistungsfähigen, beruflich begabten Gesanglehrer sicher die bessere Karriere eröffnen, als einem andern, der vielleicht im Examen besser war, der sich aber nicht in dem erhofften Sinne weiter entwickelt hat.

So hätten wir nun in großen Zügen gesehen, was der Staat von den Prüflingen erwartet; sehen wir jetzt einmal, was er von den Geprüften verlangt. In dem ministeriellen „Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend" ist das allgemeine Lehrziel: „Auf planmäßiger Ausbildung des Gehöres und der Stimme beruhende Fertigkeit, einfachere Melodien und namentlich auch die Unter- und Mittelstimmen im mehrstimmigen Satze vom Blatte zu singen, sowie verständnisvoller Vortrag guter Volkslieder und anderer für die Schule geeigneter Gesangstücke anerkannter, besonders deutscher Meister älterer und neuer Zeit; dadurch Einführung in das Verständnis der musikalischen Kunst überhaupt."

Die ministeriellen Bestimmungen über das höhere Mädchenschulwesen in Preußen setzen als allgemeines Lehrziel: „Sicherheit in der Auffassung der Höhenunterschiede der Töne, ihrer rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, sowie des Baues gehörter Melodien. Ein gesanglich reiner und wohlklingender, im Ausdruck sinngemäßer, sprachlich korrekter Vortrag, Fertigkeit im Vomblattsingen einfacher Lieder; Beherrschung der wichtigsten Choräle und Volkslieder in Wort und Ton. Bekanntschaft mit den Hauptformen und den Ausdrucksmitteln der Musik, mit ihren Stilarten und mit den bedeutsamsten Daten ihrer Geschichte."

Es ist leicht zu übersehen, daß ein Lehrer oder eine Lehrerin, die das recht schwere Staatsexamen abgelegt hat, allen diesen billigen Forderungen gut wird nachkommen können, zumal die methodischen Bemerkungen, besonders die für höhere Lehranstalten für die männliche Jugend in zehn sorgsam ausgearbeiteten Leitsätzen noch Winke von unschätzbarem Wert für den noch ungeübten, aber mit gutem Willen bewaffneten Anfängerlehrer bringen. Wörtlich möchte ich noch den wirklich klassischen ersten Abschnitt dieser methodischen Bemerkungen zitieren: „Der Lehrer des Gesanges hat sich stets zu vergegenwärtigen, daß der Zweck des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten sich nicht in der Mitwirkung des Chors bei feierlichen Anlässen erschöpft, sondern daß der Schulgesang vor allem eine durchs Leben dauernde Liebe zum Gesange erwecken und die Grundlage des Verständnisses musikalischer Mittel und Formen geben soll. Dazu hat der Gesangunterricht die Aufgabe, an der allgemeinen geistigen und ästhetischen Ausbildung der Schüler und auch an ihrer gesundheitlichen Entwicklung mitzuwirken."

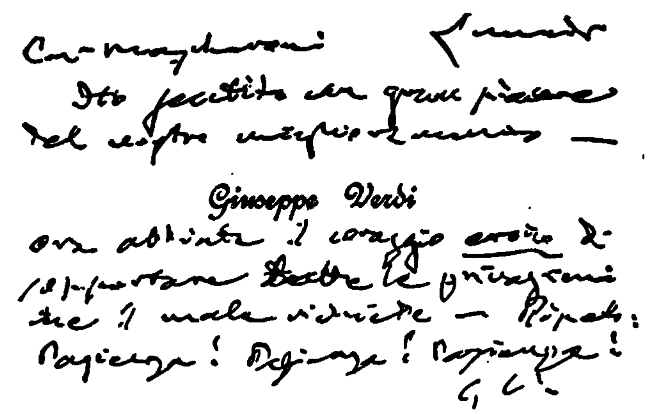
Die übrigen Punkte seien wenigstens durch Schlagworte gekennzeichnet: Ausbildung von Gehör und Stimme; Treff- und Zählübungen; wenig theoretische Belehrungen; dialektfreie Aussprache; richtiges Atmen; auch Einzelgesang pflegen; Volkslieder und Choräle fest einprägen; ein wenig Harmonie- und Formenlehre; Tonbildung, Aussprache, Atmung, Phrasierung und straffe Rhythmik bei allen Chorübungen stets im Auge behalten; die Stimmen nicht überanstrengen, besonders nicht zur Zeit der Mutation; Benützung eines Instruments beim Einstudieren möglichst zu vermeiden, vorkommendenfalles der Geige den Vorzug vor dem Klavier geben.

So tut der Staat viel, um der Musikübung im Volke wieder neues Leben zuzuführen. Mögen jetzt die Gesanglehrer und -lehrerinnen das Ihrige dazu beitragen, daß es nicht beim guten Willen bleibt, sondern daß das Wort in die Tat umgesetzt werde.

Zum Abschluß meiner Abhandlung möchte ich noch die goldenen Worte bringen, die Georg Goehler in einem Aufsatz „Ueber musikalische Erziehung" im „Kunstwart" schrieb: „Das Grundübel, dem bisher der schlotterige Betrieb dieses Unterrichtszweiges zuzuschreiben war, ist ganz anderer, als musikalischer Natur. Es ist die Verachtung, mit der viele Rektoren und Lehrer dem Gesangunterricht, ja selbst dem Kollegen, der ihn erteilt, gegenüberstehen. Das merken die Schüler sehr bald und wissen sich danach einzurichten. Sobald man den Schüler von Anfang an erzieht, auch diese Stunden für voll anzusehen, sobald er durch die lebendige Art des Unterrichts fühlen lernt, daß es sich hier zwar nicht um a + b = x, wohl aber um viel höhere, um Lebensdinge handelt, geht er auch mit."

Wiener Konzerte, Rück- und Ausblick.

Dreimal habe ich während der vergangenen Spielzeit über das Wiener Konzertwesen berichtet, jedesmal an ein bedeutsames Ereignis anknüpfend: zuletzt an die Zerstörung des Bösendorfer-Saales, und dem wenig Tröstlichen von damals läßt sich aus der sonst verklärenden Ferienferne

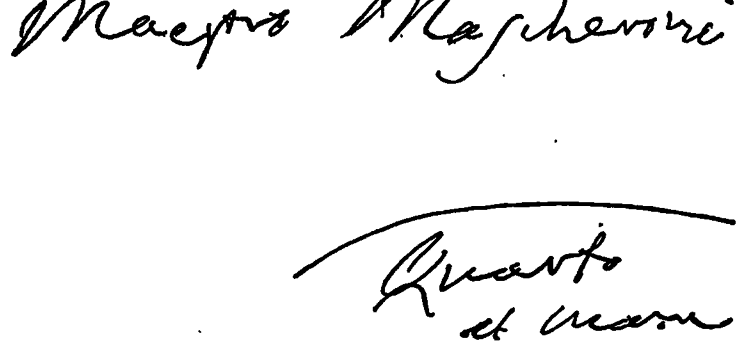


Verdis Handschrift in späteren Jahren. (Aus Perinellos Biographie.)

nicht viel Besseres anfügen. Ueberblickt man diese letzte Saison, so fällt vor allem eines auf, was sie noch deutlicher als die früheren Konzertzeiten kennzeichnet: ihre Ereignis- und Bedeutungslosigkeit im Sinne eines Herz und Nerven packenden, atemlosen, jubelnd bejahten Fortschreitens, aber auch die mangelnde Kraft, das bewährte Alte eifersüchtig zu hüten. Wäre nicht die Uraufführung der Gurrelieder Schönbergs gewesen, ich fragte mich vergebens, was die frühere Hauptstadt der Musik unserer Zeit zu schenken hatte. Denn alles Uebrige hat sie selbst als schon erprobtes oder doch geprüftes Gut empfangen, Mahlers „Lied von der Erde" zum Beispiel oder die Oper Schrekers; und von allen Mittelstädten des deutschen Musikgebiets hat sie es allein zuwege gebracht, Straußens „Ariadne" bloß in Bruchstücken im Konzertsaal, nicht aber auf der Bühne zu geben. Wo freilich eine Direktion *Gregor* ohne musikalischen Berater möglich und am ersten Kunstinstitut möglich ist, da bleibt nichts übrig, als betrübt zu schweigen.

Falsch wäre es aber, auch von unseren „Philharmonischen Konzerten" zu schweigen, in denen immer noch der Schnellzugsdirigent *Weingartner* aus Hamburg amtet und amten wird. Ein Publikum von Gesellschaftsmenschen füllt den Saal und duldet es, daß Neuheiten vorüberflimmern, die diesem Regime kongenial sind und daß Beethoven und ähnliche Götzen — denn diesen Leuten sind die großen Meister nichts anderes — mit der Geschwindigkeit, die der Eisenbahnfahrplan und mit der „Feschheit", die der Kino- und Heurigen-Geist vorschreibt, heruntergehudelt werden. Natürlich, da die Herrschaften samt und sonders unmusikalisch sind, schadet das nichts, und da jeder mit jedem Beziehungen hat und das Aussprechen aller dieser Dinge nur zwecklos verhaßt macht, wird Herr v. Weingartner weiter der große Verderber aller Gläubigen bleiben. Ich werde mich aber nicht hindern lassen, jährlich einmal festzustellen, daß diese ganze Musikmacherei nur deswegen nicht der Teufel holt, weil es in der Hölle ein Ueberfüllungsverbot gibt.

„Konzertverein" und „Tonkünstlerorchester" halten sich brav, kommen vorwärts, nehmen aber an Klangschönheit und Disziplin nicht genügend zu, als daß man der mit Blindheit geschlagenen Philharmoniker völlig entraten könnte. Gelänge es, die Vereinspolitik beiseite zu schieben und aus den beiden ein einziges Orchester mit den tüchtigsten Dirigenten, etwa für vier Abonnentenkreise, zu bilden, so wäre der komischen Konkurrenz abgeholfen und man könnte es sich leisten, auch Werke aufzuführen, die das Publikum noch boykottiert: nämlich neue. Die Herren vom Vorstand des Konzertvereins sind jetzt entsetzt, weil sie nicht so „ausabonniert" sind wie das Tonkünstlerorchester. Bei diesem aber hat man die größte Angst, die überkonservativen Abonnenten durch eine, daß Gott verhüte, Komposition, die über Wagner hinausreicht, zu roten Rebellen und Fahnenflüchtlingen zu machen. Die Dirigenten sind trostlos (zum mindesten sagen sie es): aber die meist sehr vermögenden Herren von



der Leitung wissen, was sie ihrer Stellung schuldig sind. Könnte ich hier die Abrechnung vorlegen, die das Komitee zur Veranstaltung des Gurreliederkonzerts (daß es so etwas geben mußte!) etliche Male vorgelegt bekam, könnte ich sagen, wie oft das Ganze an etlichen, nicht etwa tausend, sondern hundert Kronen zu scheitern drohte, mitteilen, wie arme Klavierlehrer fünfzig und hundert, die reichen Leute der „Gesellschaft" aber nichts hergaben, wie man immer dieselben, schließlich doch auch einmal erschöpften Geber nachbesteuern mußte: ich glaube, selbst die Musikstadt Wien würde sich schämen.

Die Neuheiten teilt man in erfolgversprechende und in bloß mühevolle. Die ersten, wie überhaupt beliebte Komponisten und Stücke, nehmen die einzelnen Herrschaften einander förmlich weg; gegenüber den anderen entwickelt sich der gleiche Ehrgeiz, negative Kompetenzkonflikte hervorzurufen. Das ist manchmal vielleicht bloße Gedankenlosigkeit. Aber was soll man dazu sagen, wenn man auf zwei oder drei Jahresprogrammen die fünfte Symphonie Bruckners, sonst aber nichts von diesem Komponisten findet?

Den „Gesellschaftskonzerten" wünschte ich den gleichen Idealismus in der Ausführung wie in ihren Programmen. Freuen wir uns wenigstens über die! Ohne doch allzu genügsam zu werden, wie das, zumal in der Wiener Kritik, Sitte ist.

Ueber die Solistenkonzerte weitere Worte zu verlieren, überlassen wir hier einem Fachblatt für Statistik und Sozialpolitik. Die Kammermusik gedeiht in Wien, zum mindesten genießt das Rosé-Quartett endlich die späten Wiener Triumphe heimischer Genialität. An seinen Abenden wird, das darf man ruhig behaupten, die beste Musik in Wien gemacht, eine Musik, die ferne Tage wieder heraufbeschwört. Daß Rosé, angewidert vom Zank der Cliquen, am liebsten Beethoven und etwa noch Brahms schenken will, ist verständlich. Leider entbehren so die Jüngsten dauernd ihren mutigsten Fürsprecher.

Die Saison wird heuer mit der Weihe eines neuen Konzerthauses eröffnet, das drei Säle enthält; davon soll der eine die hingemeuchelte Schönheit des Bösendorfer-Saales ersetzen, der zweite den größten Konzertsaal Wiens vorstellen. In sachlicher Beziehung bietet das neue Unternehmen gute Gewähr. Sein geistiger Leiter und Sekretär ist der längst bekannte Dr. Hugo Botstiber. Wird er imstande sein, sich von den Umklammerungen des Wienertums freizuhalten, die ihm sicher nahe genug kommen dürften, so kann man wieder hoffen. Richard Strauß schenkt dem Hause ein „Festliches Präludium". — Möge das ein Omen sein! Ich möchte so gern wieder einmal loben und lobend folgen können.

Dr. Paul Stefan.

Kritische Rundschau

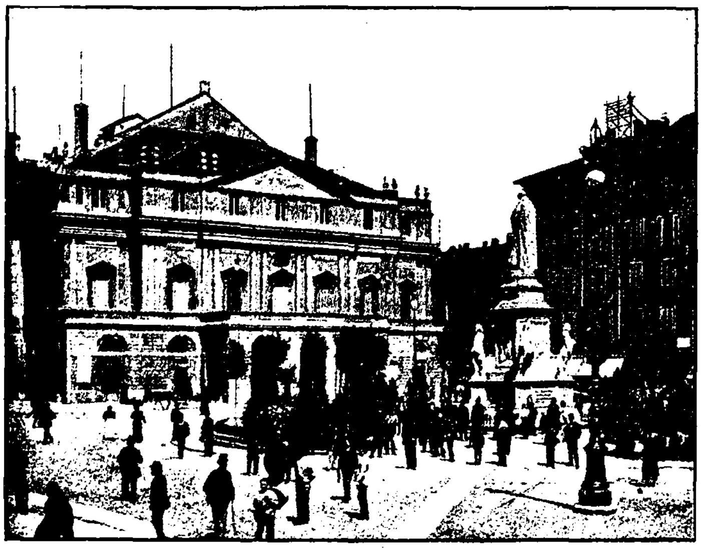
Wiesbaden. Im Kurhaus ist die Saison in festlicher Weise eröffnet worden: *Mahlers* 8. Symphonie gelangte mit einem Personal von 600 Mitwirkenden unter *Karl Schurichts* begeisterter Führung zu Gehör. Die Ausgleichung der Kräfte war vorzüglich, die Klangwirkung voll Schönheit, der Gesamteindruck von tiefgehender Gewalt. Im Chor wirkten hauptsächlich auch Frankfurter Vereine (Rühlscher und Neebscher Chor) mit; die Kurkapelle (auf 100 Mann verstärkt) hielt sich vortrefflich. *Gertrude Foerstel* entzückte in der hochliegenden Sopranpartie. Trotz mancherlei Schwächen in der Erfindung imponierte das Werk durch das artistische Können, den Ernst der Empfindung und die bewegliche Phantasie, die daraus hervorleuchteten. Der Beifall des Publikums war enthusiasmiert. *O. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Bühnenfestspiele in Bayreuth 1914 umfassen „Parsifal", den „Ring des Nibelungen" und den „Fliegenden Holländer". Die Festspiele beginnen am 22. Juli 1914 mit einer Aufführung des „Fliegenden Holländers", der im ganzen fünfmal gespielt werden wird (22., 31. Juli, 5., 11., 19. August). Der „Ring" wird zweimal aufgeführt (25. bis 29. Juli und 13. bis 17. August), „Parsifal" soll siebenmal dargestellt werden (23. Juli, 1., 4., 7., 8., 10. und 20. August). Mit der letzten Parsifal-Aufführung schließen die Bayreuther Festspiele 1914. Die Aufführungen von „Rheingold" und „Fliegender Holländer" beginnen um 5 Uhr nachmittags, diejenigen der übrigen Werke um 4 Uhr.

— Von den Parsifal-Aufführungen wird weiter berichtet: Direktor Gabriel Astruc, der im Théâtre des Champs Elysées in Paris den „Parsifal" zur Aufführung bringen wird, will sich die Bayreuther Aufführung des Werks in allen Einzel-



Das Scala-Theater in Mailand, die Stätte von Verdis Triumphen.

heiten zum Vorbild nehmen und dem „Parsifal“ im Februar eine Aufführung von „Tristan und Isolde“, ebenfalls nach Bayreuther Muster, folgen lassen. Die Regie wird Ernst van Dyck übernehmen, die musikalische Leitung Camille Chevillard. Die Rollen werden ausschließlich von deutschen Künstlern dargestellt, und zwar von den Sängern und Sängerinnen, die auch bei der Bayreuther Aufführung mitgewirkt haben. Zu diesem Zwecke hat Astruc folgende Künstler bereits fest verpflichtet: die Damen Leffler-Burckhard, Morena, Wittich, Kraus-Osborne, die Herren Bender, Dawison, Feinhals, Hadwiger, F. v. Kraus, Perron, Vogelstrom, Sistermans und Vilmos-Beck. — Die königl. Oper in Budapest teilt mit, daß sie den „Parsifal“ im nächsten Jahre nicht aufführen werde. — In Elberfeld haben, gleich Halle, die Stadtverordneten den Betrag von 25 000 M. für die Parsifal-Aufführung abgelehnt. Darauf hat sie ein Privater zur Verfügung gestellt.

— *Verdi*-Feiern melden eine große Zahl deutscher Bühnen. Die königl. Oper in Berlin gibt einen Zyklus in nachstehender Reihenfolge: „Violetta“ (mit italienischem Text); „Don Carlos“; „Aida“ (Gastspiel Caruso); „Rigoletto“, „Ein Maskenball“, „Otello“ und „Falstaff“.

— In Karlsruhe wird im November *Richard Strauß* an vier Abenden dirigieren, und zwar im Hoftheater den „Rosenkavalier“, die „Ariadne“ und die für Karlsruhe neuerworbene „Elektra“ und in der Festhalle ein Symphoniekonzert, in dem zwei bisher hier nicht bekannte Kompositionen aufgeführt werden. Endlich also hat sich das früher eine führende Rolle spielende Karlsruher Hoftheater zur Aufführung der „Elektra“ entschlossen.

— Von einem amerikanisch-italienischen Operngastspiel, das *Andreas Dippel* unternehmen will, melden die Zeitungen: Am Berliner Opernhaus sind im Mai und Juni drei Vorstellungen geplant. Am Münchner Hoftheater soll die Truppe ebenfalls an drei Abenden, und zwar im Juni, gastieren. Die Tournee wird sich ferner erstrecken auf die Städte Frankfurt am Main, Karlsruhe und Köln, wo die Vorstellungen im Rahmen der rheinischen Festspiele stattfinden werden. Außerdem ist ein Besuch von Wien, Prag und eventuell auch Warschau geplant.

— Im Stadttheater zu Bern ist „Die Hoffnung auf Segen“, Musikdrama von *Charles Grelinger*, zum erstenmal aufgeführt worden. Der Komponist hat das soziale Drama von Hermann Heijermans' mit erheblichen Kürzungen des Textes zum Sujet einer Oper gemacht.

— *August Enna* hat eine neue Oper „Gloria Arsena“ geschrieben, die in Kopenhagen die Uraufführung erleben soll. Für Deutschland hat Direktor Alving in Kiel die erste Aufführung erworben. Der Text ist vom Komponisten nach einer Novelle von Alexander Dumas. Olaf Hansen hat ihn in Verse gebracht, deutsche Uebersetzerin ist Klara Wechselmann.

— *Gustave Charpentier* ist mit der Komposition eines neuen lyrischen Werkes beschäftigt, das den Titel „L'Amour au Faubourg“ führen wird. Die Oper, die in Montmartre Quartier spielt, wird sich insofern dem Rahmen der alten komischen Oper nähern, als sie auch mehrere Sprechpartien enthalten soll. Die Erstaufführung soll im nächsten Frühjahr an der Pariser Opéra Comique stattfinden.

— Die englische Komponistin Dr. *Ethel Smyth* ist mit der Komposition einer dreiaktigen komisch-phantastischen Oper, nach einem Libretto Hugo v. Hofmannsthals, beschäftigt, die bereits zur Erstaufführung am Münchener Opernhaus angenommen wurde. (Bild und Biographie der Komponistin brachte die „N. M.-Z.“ in Heft 19 des vorigen Jahrgangs.)

— Max Regers Tondichtung für die Breslauer Jahrhunderthalle hob der Leipziger Organist Prof. *Karl Straube* aus der Taufe. Das Orgelstück war im Auftrage des Breslauer Magistrats geschrieben und trägt die Opuszahl 127.

— Im Leipziger Gewandhaus werden zwei Stimmungsbilder für kleines Orchester, „Erster Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Flusse“ von *Frederik Delius* unter Arthur Nikisch die Uraufführung erleben.

— Bei den Einweihungsfeierlichkeiten des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig veranstaltet in Anwesenheit des Königs von Sachsen und der Bundesfürsten in der Alberthalle des Kristallpalastes die Leipziger Singakademie (gegr. 1802) unter Leitung des königl. Musikdirektors Gustav Wohlgemuth im Rahmen des offiziellen Festprogramms ein Festkonzert. Die Konzertkantate „Aus Deutschlands großer Zeit“ von dem Stuttgarter Komponisten Prof. *Ernst H. Seyffardt* wird dabei aufgeführt.

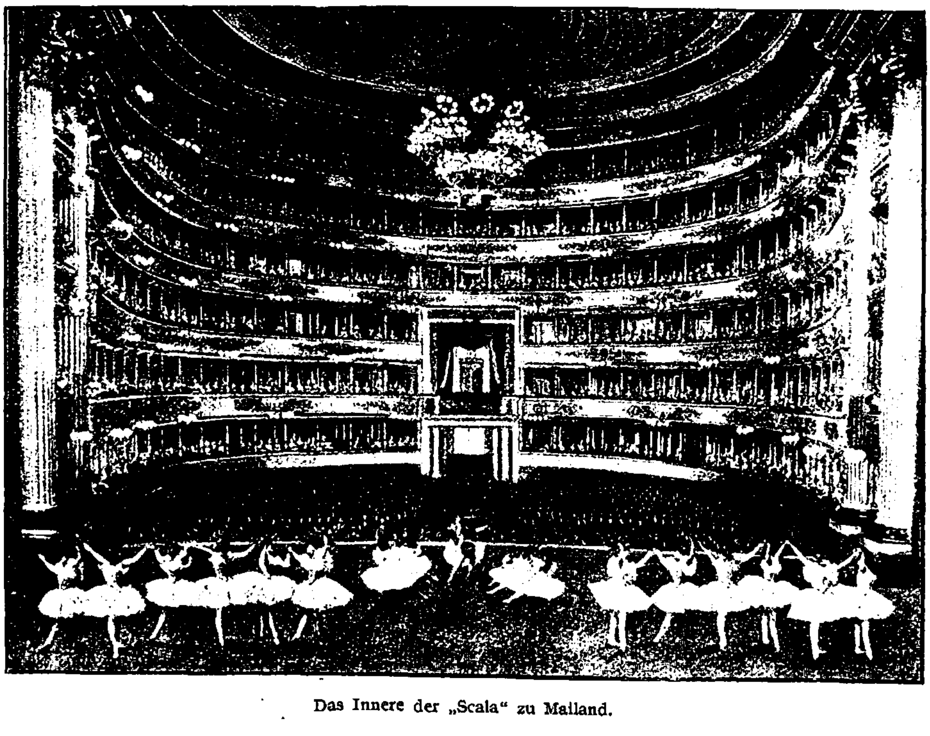
— Von *Felix Draeseke* wird demnächst ein bisher noch nicht gespieltes Werk in Dresden unter Ernst v. Schuch zur Aufführung kommen. Es ist eine Sinfonia Comica; sie stellt das Gegenstück zu Draesekes Sinfonia Tragica dar.

*

— Im Herzoglichen Hoftheater in Dessau finden in der Saison 1913/14 7 Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors *Mikorey* statt. Es werden u. a. aufgeführt: Mahlers vierte Symphonie mit Sopransolo, Paul Juons Klavierfantasie, Richard Straußens Waldhornkonzert, Jean Sibelius' zweite Symphonie und Bernh. Dessaus Violinkonzert (Uraufführung); ferner an Neuheiten in der Kammermusik: Paul Juon, Rhapsodie für Violine, Bratsche, Violoncello und Klavier, Fritz Volbach, Klavierquintett d moll, Mojsisovics, Streichtrio (Serenade), P. Scheinpflug, Streichquartett c moll.

— Für die städtischen Abonnementskonzerte in Aachen hat Musikdirektor Fritz Busch an neuen Werken folgende vorgesehen: „Stabat mater“ von E. Moor; „Franz von Assisi“ für Chor, Orchester, Soli und Kinderchor von G. Pierné; „Motette a cappella: Ach Herr strafe mich nicht“ von Max Reger.

— In Kattowitz finden am 22. und 23. November zwei *Richard Strauß*-Tage statt, bei denen der Komponist selbst dirigieren wird. Das Orchester ist das verstärkte Blüthner-Orchester. Solisten: Lola Artot de Padilla, Alfred Wittenberg (Violine) und *Otto Wynen* (Klavier), der dieses bedeutungsvolle Musikfest veranstaltet hat. Auf diese Weise wird es möglich, daß auch Provinzstädte in vollwertigen Aufführungen die Schöpfungen unserer modernen Meister kennen lernen. Das Programm ist das gleiche für beide Tage (auch gut!). Eulenspiegel, Tod und Verklärung, Orchestergesänge, Violin-



Das Innere der „Scala“ zu Mailand.

konzert (das in den Musikzentren völlig unbekannt ist), Lieder, Suite für 13 Blasinstrumente.

— Wie rege das Musikleben im kleinen Heidelberg ist, zeigt wieder die Kammermusik: das Rosé-Quartett, die Brüsseler, die Böhmen, das Klingler-Quartett spielen dort. Stuttgart z. B. bekommt nur die Böhmen zu hören, und die beinahe fast zu viel.

— Dr. *Carl Ludwig Lauenstein* (München), Tenor, wird in dieser Saison u. a. in Düsseldorf, Bonn, Kiel, Berlin, Hannover, Krefeld (Verdi, Requiem), Königsberg (Mahler, VIII. Symph.), Hamburg, Münster (Matthäus-Passion) singen. In Nürnberg und Aachen wurde er für die Titelpartie in Piernés „Franz von Assisi" verpflichtet.

— I. v. Raatz-Brockmann singt in Berlin zum erstenmal die große Ballade „Rahab, die Jerichonitin", Text von Börries von Münchhausen, die *Victor v. Woikowsky-Biedau*, der Komponist der Oper „Das Nothemd", vertont hat.

— Wilhelm Backhaus hat das Klavierkonzert von *Otto Neitzel* in sein Repertoire aufgenommen.

— *Jean Louis Nicodé* hat seinen Volksgesang „Deutsches Gebet" für die bevorstehenden Jahrhundertfeiern auch als Unisono-Massengesang mit Orchester (Orgel und Tambourkorps ad lib.) erscheinen lassen. Auch als Frauen- oder Knabenchor mit und ohne Begleitung ist das Stück erschienen.

— Die Wiener Musikgesellschaft „Ziehrer-Bund" hat ein *Ziehrer*-Orchester anläßlich des 50jährigen Berufsjubiläums C. M. Ziehrers im Einvernehmen mit ihm und der Vereinigung der Wiener Musiker gegründet. In Verwirklichung einer von Hofballmusikdirektor Ziehrer gehegten Lieblingsidee hat sich das Orchester neben der Veranstaltung regelmäßiger Gesellschaftskonzerte insbesondere auch die Pflege stilgerechter Wiener Ballmusik zur Aufgabe gemacht.

— Für die 24 Symphonie-Konzerte, die im kommenden Winter in Paris veranstaltet werden, hat Astruc als Dirigenten neben Debussy und Dukas gewonnen: Weingartner, Lohse, Walter, Hausegger, Schillings, Busoni, Mengelberg, Rinskopf und Inghelbrecht.

— Im Londoner Kristallpalast haben kürzlich 200 Musikchöre mit 6000 Musikern um die musikalische Championschaft von Großbritannien, Irland und den Kolonien gekämpft. Die Gewinner erhielten als Preis 21 000 M. Als Aufgabe war die Vorführung eines Musikstückes „Arbeit und Liebe" von dem englischen Komponisten P. E. Fetscher gestellt. — Arme Preisrichter!

KUNST UND KÜNSTLER

— *Verdi-Feier in Italien.* Die Feiern des 100. Geburtstages des italienischen Meisters haben einen außerordentlichen Umfang angenommen. Am 10. Oktober ist auf der Piazzole Buonarotti in Mailand das große vom Bildhauer Butti geschaffene Verdi-Denkmal enthüllt worden. Besonders lebhaft geht es in der Provinz Parma zu, wo Verdis Geburtsort liegt. Emil Thieben (Mailand) schreibt uns darüber: In diesem Jahre steht Parma, die alte Herzogsstadt der Farnese, völlig im Zeichen Giuseppe Verdis, der im Dörfchen Roncole der gleichnamigen Provinz vor hundert Jahren das Licht der Welt erblickt hat. Da gibt es verschiedene Ausstellungen zu Ehren Verdis: eine historische Theaterausstellung feiert ihn als den großen Tondichter, eine landwirtschaftliche Ausstellung als den treuen Sohn seiner Heimat, eine Ausstellung der bildenden Künste soll deren Entwicklung seit der Geburt Verdis bis heute zeigen. Unweit des Bahnhofes ist ein Verdi-Denkmal in ganz gewaltigen Abmessungen errichtet worden. Die schönste Huldigung bringt aber Parma dem Meister von Busseto durch die Veranstaltung von Verdi-Festspielen dar, deren Leitung der berühmte Kapellmeister Cleofonte *Campanini*, selbst ein Parmenser, übernommen hat. Campanini wählte aus den dreißig Opern Verdis sieben aus, die in ihrer Gesamtheit ein umfassendes Bild der schöpferischen Tätigkeit des Meisters geben. Mit der allerersten Oper Verdis, dem „Oberto Conte di San Bonifacio" beginnend, läßt er „Nabucco", seine dritte Oper, folgen, das erste Werk, das auch außerhalb Italiens aufgeführt worden war. „Rigoletto", „Der Maskenball", „Don Carlos", „Aida" und „Falstaff" vervollständigen die mit weiser Hand getroffene Auswahl Campaninis, der eine erlesene Schar von Gesangskräften um sich versammelt hat, um wahre Musterdarstellungen der Verdischen Opern zu bieten. Für die bedeutenden Kosten hat die Stadt Parma und das Ausstellungskomitee namhafte Opfer gebracht, mußten doch alle Dekorationen und Kostüme für diese Verdi-Festspiele eigens angefertigt werden. — Es war eine Stimmung der Weihe, die in dem Zuschauerraum des Teatro Regio herrschte, als die ersten Akkorde der Ouvertüre zu „Oberto" erklangen. Das Publikum, das aus *allen Teilen Italiens* zusammengeströmt war, um der Eröffnung der Verdi-Festspiele beizuwohnen, fühlte den eigentümlichen Reiz, der darin liegt, den ersten Versuch eines unsterblichen Genius mit den vollkommenen Schöpfungen seiner Reifezeit vergleichen zu können. Dem „Oberto" folgte das Vorspiel zur Oper „Die sizilianische Vesper" und das Ballett aus derselben Oper, von ersten Tänzerinnen der Mailänder Scala getanzt, schloß den Abend, der die Verdi-Festspiele von Parma großartig einleitete.

— *Ein Verdi-Denkmal in Trient.* Dem Altmeister Verdi ist in der historisch berühmten, früher italienischen, jetzt österreichischen Stadt *Trient* ein vornehm würdiges Denkmal errichtet worden. (Abb. S. 32.) In der dem Bahnhofe gegenüberliegenden weitausgedehnten Gartenanlage fand das von dem bedeutenden Bildhauer *Davide Rigatti* in Trient modellierte Denkmal Aufstellung. Eine überlebensgroße in Carraramarmor hergestellte Büste ist es, die in Halbfigur in größter Lebenswahrheit und Porträtähnlichkeit Giuseppe Verdi so vorführt, wie er, der Nimmerschaffensmüde, in späteren Jahren bei Ausübung seiner großen Kunst sich der großen Zahl seiner Verehrer und Freunde gezeigt. Ungezwungen, natürlich die Arme ineinander verschlungen, das Haupt leicht vornübergeneigt, erscheint hier der berühmte Tondichter. Tiefe Furchen haben bereits Alter und Geistesarbeit in die stark hervortretende, hohe Denkerstirne gegraben, Falten sich über das von Wohlwollen und Gutmütigkeit beschattete Antlitz gebreitet. Sinnend und wie nach innen gekehrt blicken die weitgeöffneten Augen. — Ein schlichter Sockel aus Marmor, dem nur die Inschrift „Verdi" eingemeißelt ist, trägt dies stimmungsvolle Monument, das den besten Darstellungen des Maestro zuzuzählen ist. *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Berufsverein ausübender Künstler.* In *Berlin* ist ein Berufsverein ausübender Künstler gegründet worden, der alle konzertierenden Künstler, Rezitatoren usw. umfassen soll. Geladen war zur Versammlung auch der Verwaltungsrat des „Düsseldorfer Verbands der konzertierenden Künstler" Deutschlands. Die drei von diesem Verwaltungsrat erschienenen Herren gaben die Erklärung ab, daß die Organisation des Düsseldorfer Vereins, gegen den lebhafte Klagen laut geworden sind, einer gründlichen Reform unterzogen werden soll. In einer für den 25. Oktober nach Berlin einberufenen außerordentlichen Hauptversammlung soll namentlich den Mitgliedern ein weitgehendes Mitbestimmungsrecht eingeräumt werden und Verbandsdirektor Süße von seinem Amte zurücktreten. Die Gründung eines neuen Vereins sei deshalb nicht notwendig. Dieser Auffassung widersprach Dr. *Osterrieth.* Ein Vorschlag Prof. *Scharwenkas*, die Gründung des Vereins unter den gegebenen Verhältnissen nach der Generalversammlung des Düsseldorfer Verbandes zu verschieben, wird nach längerer Debatte abgelehnt und einstimmig der Beschluß gefaßt, einen neuen Verein unter dem Namen „Berufsverein ausübender Künstler" mit dem Sitz in Berlin zu gründen. Dr. Osterrieth erstattete dann das Referat über die Statuten. Zweck des Vereins ist danach die Wahrung und Förderung der Standes- und Berufsinteressen der Mitglieder, insbesondere der Organisation des Geschäftsverkehrs mit den Konzertagenturen und den Konzertgebern, sowie die Schaffung eines ausreichenden Rechtsschutzes. — Soweit die Meldung über den neuen Berufsverein. Von den Zuständen des Düsseldorfer Verbandes der konzertierenden Künstler hat sich wohl noch kein Mensch ein klares Bild machen können. — Musikschriftsteller *A. Eccarius-Sieber* schreibt uns, daß er vom Vorstande und von der Redaktion des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V. zurückgetreten sei. Man darf auf die weitere Entwicklung dieser ganzen Angelegenheit gespannt sein.

* * *

Personalnachrichten.

— In Halle a. S. ist an Stelle des kürzlich gestorbenen Prof. Otto Reubke Musikdirektor *Alfred Rahlwes* zum Universitätsmusikdirektor ernannt worden.

— Der Heldentenor *Otfried Hagen* an der Oper in Frankfurt ist ab 1. September 1914 wieder an das Hoftheater in Braunschweig, wo er vorher tätig war, verpflichtet worden. Ein etwas sonderbares Hinüber- und Herüberwechseln!

— *Richard Fischer*, der bekannte Berliner Konzerttenorist, hat einen Ruf als Lehrer für Sologesang an das Königl. Konservatorium zu Würzburg als Nachfolger von Prof. Schultze erhalten.

— Einen weiblichen Organisten besitzt die Synagogengemeinde in *Elberfeld*; es ist eine erst neunzehnjährige Dame, *Erna Zivi*, die Tochter des dortigen Oberkantors. Frl. Zivi hat zunächst probeweise das Amt anderthalb Jahre verwaltet; nun ist ihr die Organistenstelle definitiv übertragen worden.

— In *Köln* ist der Komponist Musikdirektor *Ottemar Neubner* gestorben. Er trat Ende der achtziger Jahre als Männerchordirigent des Kölner Sängerkreises hervor und führte ihn auf Gesangswettstreiten zu Ruhm und Ehren.

Besprechungen und Anzeigen

Bücher.

C. Perinello: Giuseppe Verdi. Die Sammlung „Berühmte Musiker“, die Heinrich Reimann früher in der „Harmonie“ herausgegeben hat, erscheint nunmehr in der *Schlesischen Verlagsanstalt* (vormals Schottländer) in Berlin. Auf die bereits vorliegenden Neuausgaben, die gegen früher noch erheblich gewonnen haben, kommen wir noch zu sprechen. Heute wollen wir der *Verdi*-Biographie von Perinello einige empfehlende Worte mit auf den Weg geben, die dieses mit Bildern gut ausgestattete, aber nicht überladene Werk verdient. (Einige Reproduktionen unserer Verdi-Nummer sind ihm entnommen.) Der italienische Musikschriftsteller gibt ein vortrefflich gelungenes Porträt des Menschen und Künstlers Verdi. Mit echter Begeisterung, die hie und da nur mühsam hinter den Schranken zurückgehalten, die auch dem rückhaltlosen Bewunderer einer künstlerischen Heldengestalt gezogen sind, ist Perinello am Werke. Seine allgemeinen Bemerkungen sind treffend, wie die Besprechung der einzelnen Werke den genauen Kenner der Verdischen Muse zeigt, der bei seiner Arbeit selbständig zu Werke geht. Er weiß auch zu tadeln, aber dieser Tadel unterscheidet sich sehr vorteilhaft von dem hochfahrenden Ton so manches deutschen Kritikers über deutsche Tonkünstler von Bedeutung. Es liegt etwas wie Schmerz über solchen Stellen. Und sympathisch berührt auch die naive Art, wie Perinello Angriffe auf Verdi zurückweist, Angriffe, die so töricht sind, daß man sie am besten mit Stillschweigen übergehen sollte. Eine Ergänzung der Biographie wäre zu wünschen. Auch sollte die Uebersetzung die vielen Relativsätze mit welcher, welche, welches in einer Neuauflage ausmerzen. Wer ein wahrheitsgetreues Bild von Verdis Leben und Schaffen haben will, der lese die (wohlfeile) Biographie Perinellos.

Max Chop: Giuseppe Verdi. Musikerbiographien von *Reclams* Universalbibliothek. Die gelben 20-Pfennig-Hefte bringen mehr und mehr auch Darstellungen des Lebens unserer Tonmeister wie auch Erläuterungen von einzelnen bedeutenden Werken. Daß Max Chop offenbar zum musikalischen Hauskritiker der Universalbibliothek ernannt worden ist, kann nicht in jedem Falle befriedigen. Eine solche Bibliothek sollte jeden Verdacht der Einseitigkeit vermeiden, zumal wenn diese im Gewande des Reaktionären einherschreitet. Max Chop hat unzweifelhafte Verdienste als Musikschriftsteller, und die will ihm auch gewiß niemand nehmen. Aber wenn man seine Einleitung zur Verdi-Biographie liest, so wird man es bedauern, daß derartige Tiraden im großen Publikum weiter verbreitet werden. Der musikalisch Gebildete weiß, daß Leitsätze, wie die hier, so und so oft widerlegt worden sind, er lächelt über solche Phrasen. Wie ist es möglich, daß ein Max Chop den Verdischen Wahlspruch „Tornato all' antico e sarà un progresso (Kehrt zu den Alten zurück, das wird ein Fortschritt sein) im Sinne unserer steifen Biedermänner deutet, die fortwährend „zu irgend einem zurück“ schreien? Schätzt Chop einen Geist wie Verdi wirklich so gering ein? Nun ich will Herrn Chop mit dem Verdi-Biographen Perinello antworten (die Stelle findet sich in einem aus Genua datierten Brief vom 5. Januar 1871, worin Verdi den angebotenen Posten eines Direktors am Konservatorium zu Neapel ablehnt): „Diese letzten Worte des Briefes wurden sehr viel und mannigfaltig gedeutet und mit ihnen wurde alles zu beweisen gesucht. Wenn man aber den Inhalt des ganzen Briefes genau erfaßt hat, kann man über den Sinn nicht mehr im unklaren sein: kehrt zurück zu den Alten, studiert die Alten genau, bildet euch in ihrer strengen Schule, lernt eure Phantasie zügeln, ein richtiges Ebenmaß in allen euren künstlerischen Manifestationen halten und übertragt dann diese so erworbene Bildung auf euch selbst, die ihr modern angelegt seid, und bleibet eurer Modernität, euren natürlichen künstlerischen Anlagen treu; damit werdet ihr jenen Fortschritt erreichen, der euch und eure Kunst ehren wird.“ Ich weiß es nicht, ob Max Chop den Brief kennt, der den Satz enthält, auf den er sein neuerliches Urteil gegen die Modernen stützt. *O. K.*

G. Ellinger: E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Teilen (5 Bänden). Deutsches Verlagshaus *Bong & Co.* (Goldene Klassikerbibliothek.) Preis geb. 10 M. Während die Versuche, den seltsamen Romantiker Jean Paul dem heutigen Geschlechte nahezubringen, fast aussichtslos sind, wächst das Interesse für den andern wunderlichen Heiligen, den „Teufelshoffmann“, zusehends, und diese Tatsache findet ihren Ausdruck vor allem in den zahlreichen Veranstaltungen von Neudrucken seiner musikalischen und literarischen Schriften. Kein Geringerer als *H. Pfitzner* hat seine Oper „Undine“, von der C. M. v. Weber nachweislich stark beeinflußt wurde, neu bearbeitet. Dr. *Istel* hat Hoffmanns wichtigste musikalische Schriften in der Sammlung „Bücher der Weisheit und Schönheit“ (Greiner & Pfeiffer) und seine musikalischen Novellen bei Reclam neu herausgegeben. Zahllose Einzelausgaben, sogar solche für die Jugend, suchen das Interesse teils der musikalischen, teils der literarischen Kreise für den phantastischen Poeten, den einstigen preußischen Regierungsrat, zu erregen, der in seiner Doppelbegabung ein einzigartiger Vorläufer Wagners war, der gleich Goethe den Zwiespalt zwischen Leben und Kunst zu überbrücken vermochte, der gar noch eine dritte Kunst, die des Zeichnens und Malens, so weit beherrschte, daß er die Dekorationen zu seiner Oper selbst ausführen konnte. Auch als Dirigent, Chor- und Theaterkapellmeister war er längere Zeit tätig. Wie stark Hoffmanns phantastisches Wesen, seine Kunstanschauungen und seine Gestalten (Kreisler) auf Schumann und Wagner wirkten, ist bekannt. Des ersteren Kreisleriana, Nachtstücke und viele Stellen seiner „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker“ sind des Zeuge. *Wagner* hatte in der Jugend „Gesichte, in denen ihm Tonika, Terz und Quint personifiziert erschienen“, und beschäftigte sich lange mit den „Bergwerken zu Falun“, um sie zu einem Libretto zu verarbeiten. Auch *Offenbach*, einige „Puppen“komponisten, in neuerer Zeit *Braunfels* (Brambilla), Busoni u.a. wurden durch den Zauber Hoffmannscher Phantasien und Gestalten zu neuem Schaffen inspiriert. Hoffmanns musikkritische Abhandlungen, die sich in der vorliegenden prächtigen Ausgabe vollständig finden, verraten den hohen Ernst, mit dem er der Kunst diente, und zeigen ihn als weitschauenden Kenner und auf der Höhe seiner Zeit stehenden oder ihr (z. B. im Verständnis Beethovens) vorauseilenden Fachmann. Nicht minder intensiv beschäftigen sich neuerdings die Literaturforscher mit dem wunderbaren Mann, der den ersten Detektivroman schrieb, die Doppelgängeridee und die Schilderung der Nachtseiten des Lebens und eine eigenartige Verquickung von Wirklichkeit und Märchenhaftem in das deutsche Schrifttum einführte und in dem Amerikaner Allan Poe einen würdigen Nachfolger fand. Immer wieder lockt es einen Forscher, das „Problem“ Hoffmann zu ergründen und sein genialisches Wesen, das besonders im Zustand bacchischer Begeisterung auflebte, zu enthüllen. Nach Heinemann ist er auch im Ausland, hauptsächlich bei den Franzosen, bekannter und beliebter, als die meisten andern deutschen Dichter. Die vorliegende Ausgabe nimmt eine hervorragende Stelle ein, denn sie ist von einem der besten Kenner und Biographen Hoffmanns, *G. Ellinger*, besorgt und steht in der Sorgfalt der Textwiedergabe und in der Schönheit der Ausstattung unübertroffen da. Das 127 Seiten starke Lebensbild und die Anmerkungen aus der Feder des Herausgebers, sowie die beigegebenen Illustrationen, darunter Hoffmanns eigene Zeichnungen, erhöhen den Wert der Ausgabe und erleichtern vielfach das Verständnis. Jeder, der Hoffmanns Bedeutung erfaßt und ihn liebgewonnen hat, wird freudig nach dieser vollständigen und den Schrank zierenden Ausgabe seiner Schriften greifen. *C. Knayer.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 2, dem „*Verdi*-Heft“, bringt zwei Szenen aus des Meisters Schwanengesang, der lyrischen Komödie „Falstaff“. Die erste versetzt uns in das Zimmer der Frau Alice Ford (Frau Flut). Falstaff ist von den „Lustigen Weibern“ zum Stelldichein geladen worden. Wie die Sache ausgeht, weiß jeder, wenn nicht aus Shakespeare, so doch aus Nicolais Oper. Der dicke Sir John wird im Waschkorb hinausgetragen und in den Bach geworfen. Verdi und sein Textbearbeiter Boito lehnen sich allerdings mehr an das Original an. Szene und Duett geben ein Bild von Verdis Charakterisierungskunst, Falstaff ist mit derben Strichen gezeichnet, der Dialog ist sehr fein und reizend (z. B. die Stellen „bei solcher Pracht“ und „daß Euer Herz nur allzuleicht verwundbar“). Dabei ist die Musik wieder durchaus melodiös. Das entzückende Elfenstücklein ist dem letzten Akte, der Szenerie des Jägers Herne, wo Falstaff mit dem Hirschgeweih erscheint, entnommen. Der Klavierauszug gibt ein Bild dieses schönen, reifen Werkes des 80jährigen Verdi. Große Ensemble- und Chorsätze finden wir darin, den Schluß krönt eine prächtige Fuge! Der deutsche Text stammt von Max Kalbeck. Der Klavierauszug ist bei Ricordi in Mailand erschienen und kostet 16 Mark.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Giuseppe Verdi*.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 16. Oktober, des nächsten Heftes am 30. Oktober.

Dur und Moll

— *Verdi als Lehrer des Selbstmordes.* In den Erinnerungen an die Uraufführung von Verdis „Othello“ (am 5. Februar 1887), die Verdis Biograph Monaldi im „Emporium“ veröffentlicht, ist eine reizende Geschichte von Verdi als Lehrer des Selbstmordes enthalten. Tamagno war bis zur Uraufführung des „Othello“ immer nur der stimmgewaltige Tenor gewesen, an diesem Abend aber lernte man auch seine große Schauspielkunst kennen, und das trat besonders in der Selbstmordszene zutage. Dies ging auf Verdi zurück. Bei den Proben hatte er sich immer die größte Mühe gegeben, Tamagnos Spiel zu verbessern, und fast alles führte Tamagno auch zu Verdis Zufriedenheit aus, nur nicht den Selbstmord. Eine Tages verlor Verdi bei der Probe die Geduld: er machte Tamagno den Selbstmord vor, und die Mitspieler sahen mit Staunen, wie der 75jährige Verdi nach dem Selbstmorde röchelnd die drei Stufen hinunterrollte, die zum Bette Desdemonas führten. Verdi starb so natürlich, daß alle Anwesenden glaubten, er sei einem plötzlichen Herzschlage erlegen!

Briefkasten

A. R. Wenden Sie sich direkt an den Komponisten selber, Richard Kügele, kgl. Seminarlehrer, Görlitz.

P. Kr. in H. Dank für die „Erinnerung“. Bei der immerhin nicht großen Zahl von Cellospielern können Cellostücke für die Musikbeilage nicht oft in Betracht kommen. Rechnen Sie die Trios nicht mit? Wir wollen sehen, was sich machen läßt.

O. M. Herr Max Battke in Berlin, von dem auch der Aufsatz in heutiger Nummer stammt, wird Ihnen gern die gewünschte Auskunft geben. Seine Adresse ist: Berlin W. 30, Neue Winterfeldtstr. 48.

J, H. 1. Die Tonsatzlehre von Koch erscheint bisher noch nicht in Heften. 2. Als Flageoletton nicht denkbar. 3. Durch loses Aufsetzen des ersten Fingers (dritte Lage) und Trillern mit dem zweiten Finger. 4. Im vorliegenden Fall wohl als Doppeltriole. Ein besonderes Kennzeichen bleibt nur das Betonungszeichen (>), oder Triolenzeichen (3), die jedoch meistens fehlen und es der Auffassung des Spielers überlassen bleibt, das Richtige zu finden. In dem von Ihnen angegebenen Takt könnten nur Sextolen in Betracht kommen, wenn am Anfang eine Achteltriole stünde.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 2. Oktober.)

Oblif. Ihre Darstellungsweise leidet immer noch an Verschwommenheit. Statt einen Grundgedanken in sinngemäßer Plastik durchzuführen, bieten Sie lose zusammenhängende Bruchstücke manchmal recht exotischen Charakters.

F. S. M. G. Sie lassen uns mit Ihren freimütigen selbstkritischen Aeußerungen wissen, daß Sie sich über die Bedeutung und die Grenzen Ihres schöpferischen Könnens nicht im unklaren sind. Kürze ist des Witzes Würze. Die Sonatensätze sind zu breit gesponnen. Das motivische Material darin zeugt von einem gesunden Empfinden; nur der Aufbau mit den typischen Gegensätzen klassischer Gliederung will nicht gelingen. Durch analytische Studien an der Hand z. B. der Sonatenausgaben von Lebert und Stark (Cotta) könnten Sie Ihr gediegenes Talent wesentlich fördern. Sind Sie nicht ein Schwabe von Geburt?

J. K. G. Ihre Jubiläumskantate läßt manchen Wunsch offen. Von dem tüchtigen Quartettkomponisten hätten wir etwas Besseres erwartet. Das Ganze trägt nur zu deutlich den Stempel der Gelegenheitsmache, ist, von einigen guten Anläufen abgesehen, erfindungsarm, ohne wahre Kraft und mitreißenden Schwung. Auch „Der eifrige Jäger" enttäuscht. Wo fehlt's? Einem guten Dilettanten könnte man die Produkte noch hingehen lassen, wenn es aber Ihr musikalisches Prestige gilt, so raten wir zur Vorsicht.

Rettung. Mit den aufgewendeten Mitteln ist die Stimmung einigermaßen angedeutet. Als Illustrationsprobe macht das Ganze einen matten Eindruck. Ihr künstlerisches Empfinden müßte sich noch mehr entwickeln.

Al. R—gl., Pl. Ihr liebevoll geschriebener Kommentar vermochte uns Ihr „Lied des Einsamen" nicht näher zu rücken. Die Stärke Ihres hübschen Talents zeigt sich in der lyrischen Tonpoesie volkstümlicher Richtung; sobald Sie sich darüber hinausbegeben, verfallen Sie ins Manierierte, wie z. B. am Schluß Ihres sonst nicht üblen Lieds.

Walter, Lübeck. Abschreckend an Ihrer Fantasie für Harmonium wirkt der vorn stehende Vermerk: 25 Minuten. Ein doch gar zu langes Trum! Zwar wollen wir die Spielseligkeit, aus der das Stück geflossen ist, doch nicht ganz verachten. Man begegnet mitunter ganz manierlichen Einfällen. Auch die Lieder stellen bei aller Einfachheit die Natürlichkeit Ihres musikalischen Empfindens außer Zweifel, und wir wollen hoffen, daß Ihr freundliches Musizieren noch zu guten Erfolgen führen wird.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 3

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Eine moderne Gluck-Bewegung.

I. Die Gluck-Gemeinde an die deutschen Opernbühnen.

Daß ein Meister wie Gluck ganzen Generationen so gut wie unbekannt sein konnte, ist eins der wenig erfreulichen Kapitel der künstlerischen Entwicklungen, woran freilich die Musikgeschichte nicht gerade arm ist. Die reine Schönheit, der Adel seiner Musik, ihr dramatischer Atem, ihre Melodiösität sind ganz danach angetan, einer Epoche, die nach Kultur und vielseitiger Kunstäußerung mehr und mehr strebt, neue Quellen hierfür zu erschließen. Aber immer noch sind zu einseitige Anschauungen und Richtungslinien das große Hemmnis der reichsten Entwicklungsmöglichkeiten. Wir haben z. B. eine *Bach*-Bewegung, die, so wertvoll sie ist, heute schon anfängt, bedenklich in die Breite zu gehen. Und relativ gesehen würde sie bei weiterem Hochdrucksbetrieb noch bedenklicher, da durch ihre Expansion die Möglichkeiten für andere, nicht minder wichtige Regenerationsbestrebungen weggenommen würden. Der Name Bach ertönt an allen Ecken und Enden, der Name Gluck war vergessen. Wir brauchen aber beide Meister im Sinne einer modernen, nachwagnerischen Musikkultur. In diesem Moment treten nun zwei Förderer Gluckscher Musik auf den Plan. Zwei! Sonst wäre es ja nicht „deutsch". Es scheint unmöglich zu sein, gemeinsam zu marschieren. Nun, so sollte man wenigstens gemeinsam schlagen. Und sich nicht etwa entzweit befehden. Die Gluck-Gemeinde vertritt in der Person ihres Gründers, Dr. Max Arend in Dresden, die ältere Vereinigung. Die Gluck-Gesellschaft hat die „Wissenschaftler" vereinigt. Wir enthalten uns heute naturgemäß jeder Kritik, wir werden die Bewegung an sich kräftig unterstützen, wie wir es seit einiger Zeit schon beschlossen hatten, selbständig für Glucks Wiedergeburt zu wirken. (Nur an einem können wir auch heute nicht vorübergehen: an der Forderung, daß an Glucks Orchester nichts geändert werden dürfe. Wer allein Bearbeitungen Mottls kennt, kann dem nicht beipflichten. Die Beilage zu diesem Heft enthält eine Glucksche Komposition.) *Red. d. „N. M.-Z."*

* * *

Am 2. Juli 1914 jährt sich zum zweihundertsten Male der Geburtstag Glucks, des Großmeisters der klassischen Musiktragödie. Paris rüstet sich zu einer großartigen Ehrung unseres deutschen Meisters. In Deutschland aber fürchten nur allzuviele, die Bühnenpraktiker, Regisseure, Sänger, Dirigenten möchten den Gluckschen Stil kaum noch kennen, der eine so wahrhaft unerschöpfliche Fülle birgt und zu dessen vollendeter Beherrschung eine sehr intensive und lange Beschäftigung mit der Kunst Glucks gehört. Wie sollte sich auch zu ihm in unserer Zeit ein inneres Verhältnis gebildet haben, die ihn seit Jahrzehnten fast vollkommen vernachlässigt? Und doch! eine Gluck-Aufführung im Jahre 1914 bedeutet mehr als die Erfüllung einer Anstandspflicht einem großen Meister gegenüber. Sie bedeutet vielmehr oder kann doch bedeuten die Wiedergeburt einer verlorenen, wahrhaft großen Kunst. Und die Bedeutung einer solchen Möglichkeit kann wohl in dieser suchenden Zeit kaum überschätzt werden!

Praktisch am wichtigsten ist die Frage: Welches Werk Glucks soll aufgeführt werden? Wir raten, um eine genußvolle und nachhaltige Einstimmung in Glucks Kunst zu erwirken, zur Aufführung von mindestens drei Werken, unter denen sich befinden müssen: die „Iphigenie auf Tauris", die „Alceste" und ein komisches Werk, etwa die „Pilger von Mekka" oder der „Zauberbaum". Mit einem Werk ist es nicht getan. Wir nennen nicht den „Orpheus", das Werk, dessen außerordentliche Schönheiten am ehesten heute noch bekannt sind. Wir meinen, neben den genannten Werken könne auch „Orpheus" gegeben werden, nicht aber als einziges Werk, denn die Sonderart des „Orpheus" läßt den großen tragischen Stil des Meisters minder deutlich erkennen. Besonders empfohlen wird die unvergleichlich erhabene „Alceste", das Werk Glucks, das sein eigentliches Reformwerk ist, in dem die Kastraten verschwinden, und mit dem der letzte Stil Glucks gewonnen ist, das Werk, das ästhetisch betrachtet, auf dem äußersten Punkte tragischer Erhabenheit steht[1]. Neben „Alceste" ist die „Iphigenie auf Tauris" deshalb zu empfehlen, weil sie unbestritten das schönste harmonischste Werk Glucks ist. Großen Reichtum der Kunstmittel, insbesondere auch große choreographische Mittel fordert „Armida". Ein reckenhaftes gewaltiges Werk ist die „Iphigenie in Aulis", deren Ouvertüre fast das einzige allgemein bekannte Musikstück von Gluck ist.

---

[1] Es mag erwähnt sein, daß *Felix Mottl* sich kurz vor seinem Tode mit der Absicht trug, die „Alceste" in München zu geben. Das hatte bereits im Winter vor seinem Tode geschehen sollen, Mottl kam aber wegen seines angegriffenen Gesundheitszustandes nicht dazu. Der Mitunterzeichnete Dr. Arend besitzt einen köstlichen Brief des großen Gluck-Dirigenten, worin dieser schreibt, die Saison sei jetzt für etwas so Ernstes zu weit vorgeschritten, aber „im Herbst kommt ‚Alceste' bestimmt!" Sie kam nicht: am 2. Juli 1911, am Geburtstage Glucks, entfiel der Dirigentenstab für immer der Hand Mottls.

Diese „Iphigenie in Aulis" liegt in einer Bearbeitung von *Richard Wagner* vor. Es gilt, grundsätzlich Stellung zu Bearbeitungen Gluckscher Werke zu nehmen. Wer immer Wert auf Stilreinheit legt, kann diese nur unbedingt ablehnen. Sinn für Stilreinheit ist hier nun gewiß kein philologischer, wissenschaftlich gefärbter Purismus, sondern die tiefe Ueberzeugung, daß ein Meister wie Gluck in seinen Hauptwerken nicht veraltet, und daß unsere vielempfängliche Zeit mit einiger Anstrengung und Liebe, wie sie alle große Kunst erfordert, den Weg zu ihm selbst finden wird. Wagners Bearbeitung stammt aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, aus der Stilperiode des „Tannhäuser". Man kann ruhig sagen: der Stil dieser Bearbeitung ist weit mehr verblaßt als das höchst originelle Glucksche Werk. Außerdem hört man überall Wagner: in der Verwendung der Holzbläser, in dem Erlösungsmotiv des dritten Aktes, in den Uebergängen. Dazu war Wagner durch die Unzulänglichkeit seines Personals gezwungen, das dramatisch hochwirksame Ballett, das so reiche und prächtige Bilder gibt und Stimmungen farbenstark ausklingen läßt, fast ganz zu streichen, die Rolle des Achilles aber in einer Weise zu verstümmeln, daß der Gesangstil vernichtet ist. Die moderne Instrumentierung verhindert die Singstimme, die bei Gluck durchaus Trägerin der Musik ist, sich zu entfalten. Kurz, diese Wagnersche Bearbeitung macht Gluck mehr oder weniger unkenntlich. Damit wird der musikalische Wert der Wagnerschen Bearbeitung natürlich nicht berührt; aber eine Bearbeitung, die Gluck zerstört, muß in jedem Falle für eine Ehrung Glucks völlig außer Betracht bleiben. Noch weit mehr gilt dies von der Bearbeitung, die Prof. *Schlar* der „Armida" gegeben hat (der sogenannten „Wiesbadner Bearbeitung"): sie ist kaum noch ein Glucksches Werk, sondern müßte eher als Oper von Schlar mit Benutzung Gluckscher Motive bezeichnet werden. Auch die Bearbeitung der „Iphigenie auf Tauris" von *Richard Strauß* muß von diesem Standpunkt aus abgelehnt werden.

Alle diese Bearbeitungen enthalten aber auch einen wertvollen Gedanken: mit den hundert Jahre alten schlechten deutschen Uebersetzungen von Sander geht es wirklich nicht mehr! Es wird darum dringend empfohlen, die guten neuen Uebersetzungen von Peter Cornelius und anderen zu benützen, die der sogenannten Pelletan-Partiturausgabe zugrunde liegen. Die „Gluck-Gemeinde" erteilt auf Anfrage (kostenlos) Auskunft über ihre Beschaffung.

Die Schwierigkeit, Glucksche Gesangrollen zweckmäßig zu besetzen, beruht darauf, daß auf unserer Bühne Wagner herrscht, und daß darum die Sänger — noch vor etwa dreißig Jahren wurden sie mit Rücksicht auf Mozartsche und Glucksche Rollen angestellt! — heute nur noch vereinzelt Glucksche Rollen studieren und in der Regel deshalb deren Gesangstil kaum kennen. Dieser Stil erfordert zwei Fähigkeiten: Gesang im altitalienischen Sinne und eine jede musikalische Gebärde treu verdeutlichende Kunst des Vortrages.

Es versteht sich von selbst, daß nur der erste Kapellmeister mit der Leitung von Gluck-Aufführungen betraut werden darf, ja daß man vielleicht gut tun wird, einen Spezialisten als Gastdirigenten zu gewinnen, und daß im übrigen, was Chor, Ballett und Dekorationen anlangt, alles getan sein muß, um Gluck gerecht zu werden. Die großen Gluckschen Werke sind für den Apparat der größten Bühne der Welt: der Großen Oper in Paris, konzipiert und nützen diesen Apparat voll aus!

Die erwähnten großen tragischen Opern, nämlich „Orpheus", „Alceste", „Armida", „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie auf Tauris" stehen ja noch hier und da in deutschen Spielplänen. Dagegen sind die komischen Opern, mit Ausnahme des „Betrogenen Kadi", überhaupt nicht bekannt[1]. Wir empfehlen die „Pilger von Mekka" und den „Zauberbaum"; die „Pilger" sind eine reiche dreiaktige Oper, die nicht nur komische, sondern auch innig-gemütvolle Teile aufweist, der „Zauberbaum" ein einaktiger Schwank mit köstlichen Melodien, geeignet, die „Maienkönigin" zu ersetzen durch einen echten Gluck.

Die „Gluck-Gemeinde" gibt auf Anfragen an die unterzeichnete Geschäftsstelle kostenlos Auskunft über die Beschaffung des Aufführungsmaterials aller hier genannten und auch der hier nicht genannten Gluckschen Werke und besorgt von ungedruckten Partituren zum Selbstkostenpreise Abschriften.

Wie diese komischen Opern, so gibt es noch eine Reihe von unbekannten Meisterwerken Glucks, deren Aufführung für das Jubeljahr empfohlen werden kann. Hierher gehören zunächst die beiden großen Opern aus Glucks letzter Stilperiode „Paris und Helena" und „Echo und Narciß". „Paris und Helena" wird außer durch seine großartige Chor- und Ballettmusik besonders da wirken, wo die beiden Hauptrollen mit psychologischer Vertiefung von ihren Darstellern herausgearbeitet werden können. „Echo und Narciß" aber ist ein mythologisches Spiel von außerordentlicher Feinheit, das in einem aparten, ihm angemessenen künstlerischen Rahmen erscheinen muß, dann aber durch die elegische Feinheit und den Adel seiner Musik eine außerordentliche Wirkung macht. Neue Aufgaben stellt die Ballettpantomime „Don Juan" von Gluck, von der neben der Musik das Scenarium, d. h. die auszudrückende Handlung, erhalten ist, nicht aber anscheinend das choreographische Material. Dieses Ballett zeigt in vier Szenen Ständchen und Zweikampf, Gastmahl, Kirchhofsszene und Don Juans Höllenfahrt. Während das Ständchen und das Gastmahl eine reiche Fülle musikalischer Schönheiten enthalten, erschüttert die Kirchhofsszene und Don Juans Höllenfahrt durch großartige Kraft. Stets aber übt diese Pantomimenmusik eine zwingende dramatische Bannwirkung.

Mit Rücksicht auf die Größe und Neuheit der vorliegenden Aufgaben ist wohl eine gewisse Beschränkung geboten: Daß sämtliche zehn oben genannten Werke von einer Bühne gegeben werden, ist heute noch so wenig ästhetisch möglich, wie vor vierzig Jahren ein Wagner-Zyklus mit zehn Werken möglich gewesen wäre. Vielmehr wird sich zweckmäßigerweise die künstlerische Arbeit der einzelnen Bühnen auf einige wenige Werke konzentrieren, damit diese vollendet herauskommen. Bei der Wichtigkeit der Sache muß ja immer wieder auf eine hervorspringende Eigentümlichkeit der Gluckschen Kunst hingewiesen werden: daß sie nämlich gegen minderwertige und stillose Aufführungen weit empfindlicher ist als fast alle anderen Werke. Das ist die Folge der hohen künstlerischen Oekonomie dieser Werke, die alles verschmähen, was auf den Effekt abzielt. Eine Gluck-Aufführung muß außerordentlich sorgfältig einstudiert sein, und alle Teile, Gesang, Orchester, Dekorationen, Ballett, müssen mit vollem Verständnis der dramatischen Aufgabe ineinandergreifen. Eine schlechte Gluck-Aufführung — und das ist schon eine mittelmäßige Aufführung — schadet der Sache und macht niemanden Freude. Bei sehr guter Darstellung aber geht von diesen Werken, wie wir oft in Paris, aber auch unter Mahler in Wien und unter Mottl in München erleben konnten, eine außerordentliche Wirkung aus, eine Wirkung, die nur von den höchsten Höhen der Kunst ausgehen kann. Nur mit solchen Aufführungen haben Gluck-Ehrungen einen Sinn, und nur mit solchen Aufführungen können sie auch einen Kassenerfolg bringen.

[1] Von vornherein auszuscheiden ist die „Maienkönigin", ein Werk, das bekanntlich nicht von Gluck herrührt. Eine Bühne, die Gluck mit einer Aufführung der „Maienkönigin" zu ehren unternehmen wollte, würde gut tun, lieber diese Ehrung völlig zu unterlassen, als das Publikum über den Stil des großen Meisters irre zu führen. Völlig unbrauchbar durch die moderne Bearbeitung von Fuchs ist leider auch der „Betrogene Kadi".

Auf Gluck-Aufführungen rechtzeitig vorher hinzuweisen und das Publikum, das auf diese Kunst infolge der dargelegten Umstände natürlich nicht eingestimmt ist, vorzubereiten, dazu wird sich die anständige Presse ohne Zweifel ebenfalls gewinnen lassen. Und man schrecke nicht bei dem Gedanken zurück: Was sollen wir Aufwendungen an künstlerischer Kraft und Geld machen für ein Publikum, das voraussichtlich undankbar ist? Das zahllose Publikum von heute enthält für alles wahrhaft Große eine Gemeinde in sich. Es muß sich auch für Gluck-Aufführungen eine solche bilden und gewinnen lassen; bei vollendeter künstlerischer Durcharbeitung und nachdrücklicher öffentlicher Arbeit für die große Sache ist der Erfolg unzweifelhaft. Die „Gluck-Gemeinde" wird Bühnen, die gute Gluck-Aufführungen bringen wollen, durch geeignete Propaganda, soweit sie möglich und zweckmäßig erscheint, nach Kräften unterstützen!

Dresden 1913, Mathildenstr. 46.

Der Gesamtvorstand der „Gluck-Gemeinde":

Dr. Max Arend, Dr. Ferdinand Avenarius, Prof. Friedrich Brandes, Prof. Dr. Hermann Freiherr v. d. Pfordten, Redakteur Wolf Schumann, Kapellmeiser Josef Stransky.

* * *

II. Die Gluck-Gesellschaft an die Zeitungsredaktionen.

Die andere Vereinigung, die *Gluck-Gesellschaft*, im Gegensatz zur „Gluck-Gemeinde", versendet folgende Mitteilungen an die Redaktionen:

Die Gluck-Gesellschaft hat in ihrer letzten Mitgliederversammlung eingreifende Satzungsänderungen beschlossen, nachdem durch die der Musikwissenschaft angehörigen Vertreter des Direktoriums festgestellt worden war, daß eine in den Satzungen in Aussicht genommene Gesamtausgabe der Gluckschen Werke undurchführbar sei und nur eine wohl getroffene große Auswahl wissenschaftliche Berechtigung habe. Durch Uebereinkommen zwischen dem Direktorium und den Kommissionen für die Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" und den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" haben diese die Herausgabe Gluckscher Werke nunmehr ausgiebig in ihren Arbeitsplan aufgenommen. Die „Oesterreichischen Denkmäler" nahmen in Aussicht: Orfeo, Alceste, Paride et Elena, Telemacco, Ezio, Semiramide, Antigono, Sofonisbe, Le Chinese, sechs französische Singspiele, Instrumentalmusik und Ballette, Gesangstücke und Lieder; auch alle für Wien (den kaiserlichen Hof) und andere österreichische Städte geschriebenen Werke. Die „Bayerischen Denkmäler" haben zunächst die Herausgabe einer Auswahl der Jugendkompositionen, „Nozze d'Ercole" und „Cythère assiégée", sowie einer der beiden Iphigenien vorgesehen. Die großen von Gluck für Paris, die Stätte seiner Triumphe, geschaffenen oder neu gestalteten Werke liegen ergänzend in einer großen Partiturausgabe, besorgt von Fanny Pelletan, B. Damcke und Camille St. Saens, im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig vor. Die Gluck-Gesellschaft widmet sich nunmehr der durch die neuen Satzungen gestellten Aufgaben: Der Herausgabe von praktischen Ausgaben der Hauptwerke Glucks und der ihm gleichgesinnten Italiener. Weiter soll sie literarisch das Verständnis für die Art und Bedeutung des großen Tragikers wecken und fördern. In diesem Sinne ist die Begründung eines Gluck-Jahrbuches beschlossen worden, dessen Redaktion und Herausgabe Prof. Dr. *Hermann Albert* in Halle a. S. übernommen hat, der auch eine große Biographie des Meisters vorbereitet. Der erste Jahrgang soll den Mitgliedern noch in diesem Jahre als Gesellschaftsgabe zugehen.

Die von der „Gluck-Gemeinde" beabsichtigten Veröffentlichungen haben weder mit der Gluck-Gesellschaft noch mit den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" und „Denkmälern deutscher Tonkunst", 2. Folge (Bayern), Zusammenhang.

Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen.[1]

(Zur Lehrerfrage.)

Entgegnung von HERMANN LANG, Tonkünstler (Dresden).

Die Ausführungen des Herrn Mittelschullehrer *Meyer* gelegentlich der in der „N. M.-Z." zur Aussprache gebrachten Tagesfrage (vergl. No. 22 des vorigen Jahrg.) sind für den Musikerstand nicht gerade schmeichelhaft, sie berühren wunde Stellen, an deren Beseitigung seit Jahren eifrig gearbeitet wird von Stand und Staat in immerhin bedeutenden Ansätzen. Erkannt sind sie also von Berufenen sehr wohl. Aber die erwähnten Gedankengänge sind auch vielfach etwas willkürlich und können nicht unwidersprochen bleiben. Wenn nach Herrn Meyer nur eine freie Konkurrenz im freien künstlerischen Berufe des Dirigenten und Kritikers der Kunst förderlich sein kann, die rein künstlerischen Berufe freie Berufe sein und bleiben müssen, so wäre es doch nur logisch, wenn die in Frage kommenden Lehrer ihr sicheres Brot, ihre Lebensexistenz aufgeben möchten, um im freien Berufe der Kunst zu dienen. Im allgemeinen hat ein Festbesoldeter wenig Verständnis für die pekuniären und seelischen Nöte, für die Lebensverhältnisse eines im freien Berufe stehenden Künstlers und Kunstpädagogen. Wenn nur die künstlerische Leistung, der Erfolg, nicht der schriftliche Befähigungsnachweis in der Kunst maßgebend sein soll — ja, warum soll es dann in der Pädagogik nicht ebenso sein? Pochen die Lehrer auf ihren Befähigungsnachweis, so mögen sie das gleiche uns Musikern gestatten; soll bei ihnen nicht die pädagogische Leistung, der persönliche Augenblickserfolg maßgebend sein für eine zum Teil fremden Ständen angehörige Kritik und als Grundlage für den Aufbau einer Lebensexistenz, so mute man uns dies auch nicht mehr zu. Vielzulange, einige Generationen hindurch, hat der deutsche Musiker übersehen, daß berufliches Künstlertum und Lebensexistenz völlig getrennte Dinge sind und alle Welt hat ihn in diesem Irrwahn erhalten und bestärkt. Was hat Nahrung, Kleidung, Wohnung, Zukunftssicherung der Familie mit Idealen, mit Kunst zu tun? Bei jedem andern Berufe findet man es selbstverständlich, daß der geleisteten Arbeit der Lohn entspreche, nur der Künstler, voran der Musiker wird immer wieder mit dem Hinweis auf seine ideale Kunst besonders karg bemessen beim Verteilen der Lebensgüter. „Wie schwer es ist, unter materiellen Sorgen künstlerisch zu arbeiten, kann nur der erfahren, der selbst die Kunst, deren Würde unser ganzes Geschlecht erhöht, ausübt. Gerade die Musik bedarf viel mehr als ein anderer Zweig menschlicher Geistesbildung des Schutzes von seiten des Staates und der einzelnen Städte" (Prof. Hermann Ritter: Ueber musikalische Erziehung).

Wenn Herr Meyer in 25jähriger Teilnahme am Vereins- und Konzertleben viele freie Musiker und Musiklehrer kennen lernte, die dem Idealbilde eines Priesters der Kunst nicht entsprachen, so müssen wir bekennen, auch unter den Lehrern nicht nur lauter Musterpädagogen und -jugenderzieher gefunden zu haben. Wir kennen recht gut selbst die Mängel unseres Standes, unserer Fachbildung und Berufsorganisation und arbeiten ebenso an ihrer Beseitigung, wie die Lehrer unausgesetzt reformieren an Schule, Seminar und Stand. Wie aus meinen Ausführungen hervorgehen wird, sind die Musiker, die eine günstige Welle nicht in eine der, ach, so dünn gesäten, besseren Stellen hineinhob, nicht zu verurteilen oder gar zu verachten, sondern zu bedauern. „Was ist nun an Stelle der nunmehr unerfüllten Jugendträume getreten und was ist der Lohn für die unsägliche Arbeit, die das Studium der Technik auf einem Musikinstrumente notwendigerweise mit sich bringt? Enttäuschung und häufig noch Not und Elend als natürliche Folge einer mangelhaften materiellen Existenz" (Herm. Ritter, a. a. O.). Dunkle, unfähige Elemente aber gibt's hüben wie drüben, darüber zu reden ist zwecklos, wir kommen mit solchen — Pardon — Gemeinplätzen nicht zu einer Klärung der Kernfrage.

Die staatliche Verpflichtung (!) zur Betätigung der Lehrer in der Oeffentlichkeit (!) führt Herr Meyer zurück auf die über die Schulbedürfnisse hinausgehende Freigebigkeit des

[1] *Anm. der Red.* Unseren neuen Abonnenten zur Nachricht, daß die „N. M.-Z." die brennende „Lehrerfrage" (Berufsmusiker — Lehrer als Musiker im Nebenamt) in letzter Zeit zum Gegenstand einer besonderen Aussprache gemacht hat. Die „N. M.-Z." hat bisher nicht in den heftigen Streit der Meinungen eingegriffen, jedem Berufenen aber volle Redefreiheit gewährt. Die Aufsätze hierüber finden sich in den Heften 13, 18, 20, 22 des vorigen Jahrgangs. Auch *Marsops* Aufsatz Hellerau — Augsburg in Heft 24 gehört hieher. Heute lassen wir einen Vertreter des Musikerstandes sowie den Vorstand des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter mit einer Erklärung zu Worte kommen. In einem der nächsten Hefte folgt ein Aufsatz, dessen Verfasser außerhalb der Parteien steht und die Frage mehr von allgemeinen als von beruflichen Gesichtspunkten aus beleuchten wird.

Staates im seminaristischen Musikunterricht. Darauf habe ich folgendes zu erwidern: Klavier- und Harmonielehre gehen keinesfalls über die für den Schulgesangunterricht notwendigen Fächer hinaus. Schon für die oberen Klassen ist Einführung der Schüler in die Grundlagen der Harmonielehre heute amtliche Vorschrift und vom Lehrer darf etwas Kenntnis des melodischen, harmonischen und formalen Baues eines einzustudierenden Chorales oder Volksliedes füglich mit demselben Rechte verlangt werden, wie er imstande sein muß, Reim, Rhythmus und Versbau eines Gedichtes zu erklären. Erst hinter der Beherrschung all des eben erwähnten Technischen liegt, Bildungsfähigkeit beim Vortragenden vorausgesetzt, die Möglichkeit künstlerischen Wiedergebens und Wirkens und damit die Aussicht, erziehlich anzuregen, zu begeistern, Kräfte und sittliche Werte im Schüler zu wecken und zu fördern, kurz: zu lehren, zu bilden. Wir können also die möglichst gründliche und vielseitige musikalische Bildung auch eines Volksschullehrers als unbedingt nötig hinstellen, wenn er berechtigt sein will, Schulgesangunterricht zu erteilen. Das Klavierspiel ist bei der rhythmischen und harmonischen Führung eines Schulchores unentbehrlich, also unbedingte Notwendigkeit im seminaristischen Lehrplan. Bleibt die Orgel, die fortbleiben könnte, wenn nicht herkömmlich jeder Seminarist zum Kirchendienst mitausgebildet werden müßte. Dieser Zopf ist erfreulicherweise im Schwinden begriffen. Dafür aber, und das kann nicht hoch genug bewertet werden, ist Unterricht in Stimmbildung — sprachliche und gesangliche — eingezogen ins Seminar, um nach dem schönen Ziele des bekannten Dresdner Stimmbildners Prof. Eduard Engel ihre Segnungen durch die Schule dem gesamten Volke zu vermitteln. Seit Jahrzehnten ist die Lehrerschaft auf ihre Pflicht hingewiesen worden, Stimmbildung, -pflege, -schonung in der Schule zu treiben. Stehen die Lehrer heut nun durchgängig auf der Höhe? Wie oft kann man noch Choräle und Lieder mit Violinbegleitung aus dem Schulhause herüberklingen hören, gesungen, nein gequält geschrien von zarten Stimmen in der viel zu hoch gelegenen zweigestrichenen Oktave bis f^2 und g^2. Noch immer weiß es ein großer Teil der Lehrer nicht, daß die Choräle, so wie sie notiert sind, ausgesprochene Sopranlage im gemischten Chor darstellen, daß sie unisono von Kindern bis zu einer Quarte oder Quinte tiefer angestimmt werden müssen. Der Musiker transponiert ohne weiteres, den Musiker schmerzt das feiner empfindende Ohr — und das Herz bei dieser Stimmaltraitierung. „Sollen" die Lehrer nun auch als Rezitatoren, Sänger, als Schauspieler öffentlich wirken?

Ein „Recht', ja die Pflicht" zur musikalischen Betätigung in der Oeffentlichkeit herzuleiten daraus, daß der Lehrer auf Staatskosten theoretisch und praktisch für seine Aufgaben als Jugendbildner vorbereitet wird, das geht wirklich zu weit! Volkserzieher soll jeder Gebildete sein, jeder trägt dazu die moralische Verpflichtung in sich. Und wenn Staat und Gemeinde dem Geistlichen, dem Lehrer, Beamten eine auskömmliche Existenz garantieren, ihn sicherstellen vor Not in Gegenwart und Zukunft für sich und die Seinen, so wächst dafür die moralische Verpflichtung einfach zur amtlichen um so mehr, wenn eine solche Amtsperson hinausgestellt wird aufs Land, in kleine Gemeinden. Ist nicht der Apotheker, obwohl nicht Amtsperson, dort ebenso Volkslehrer und -erzieher? Und der Arzt, der Forstbeamte?

Herr Mittelschullehrer Meyer spricht von den Zensuren in den fünf Musikfächern seines Abiturientenzeugnisses, eines staatlich beglaubigten Befähigungsnachweises, der ihm „erlaubt, Musikunterricht zu geben". Auch diese Ansicht muß zurückgewiesen werden, es muß heißen: der ihn dazu befähigt, Schulgesangunterricht zu erteilen und Kirchschuldienst zu versehen. Ob die angegebenen Zensuren auch genügen zur Erteilung von Seminarmusikunterricht? Doch wohl nicht; in Sachsen wenigstens bedarf's dazu noch jahrelanger Sonderstudien am Konservatorium und der Ablegung eines umfassenden Fachlehrerexamens. Wo in aller Welt gibt es eine staatliche Verpflichtung der Lehrer, daß sie mit ihren „Pfunden wuchern und die erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten in Gemeinde und Kirche nutzbar machen sollen", die also Privatmusikunterricht erteilen, Organisten- und Kantoren-, Dirigenten-, Kritikerposten, Lehrerstellen an Musikschulen annehmen sollen? Der Staat „verlangt für seine Bemühungen also wohl" auch, daß der Lehrer Privatunterricht erteile in den einzelnen Disziplinen fremder Sprachen und sich beruflich betätige als kaufmännischer Korrespondent und Dolmetscher, daß er Aemter bekleide als Techniker, Ingenieur, Geometer, Chemiker, Gärtner, Landwirt, Stenograph usw. und entsprechende Lehrerstellen annehme, daß er Seelsorger, Arzt, Förster sei? Denn mit den Grundkenntnissen zu all diesen Berufen wird ja der Lehrer vom Staate ausgestattet! Mir ist von diesem Staatsverlangen nichts bekannt, im Gegenteil, das Wohl des Staates beruht darauf, daß ein Stand dem andern Licht und Luft lasse, ihn unterstütze, und daß der staatlich Festbesoldete den Wirkungskreis der freien Berufe achte. Nach Herrn Meyers Darstellung ist dafür gesorgt, daß der Lehrer voll und ganz seine Schuldigkeit tut — heißt das, daß er seiner Pflicht nachkommt oder daß er seine ganze Zeit und Kraft dem Amte widmet? Weiter: die Lehrer seien durch ihre geringe Besoldung auf Nebenbeschäftigung angewiesen.

Untersuchen wir die Berechtigung dieser Klage nach den statistischen Angaben des Kalenders des sächsischen Pestalozzi-Vereins für 1913. In den 100 größten Städten Deutschlands, herab bis Gera mit etwa 50 000 Einwohnern, bewegt sich das Lehrergehalt vor der festen Anstellung, ohne Wohnungszulage, zwischen rund 1100 bis 1500 M. Ist diese Besoldung für einen jungen Anfänger zu gering und wo winkt sie dem Musikanfänger? Die feste Anstellung erfolgt durchschnittlich im 25. Lebensjahre. Anfangs- und Endgehalt (ohne Wohnungszulage) schwanken sehr in den verschiedenen Orten, z. B. in Bielefeld 1620—3770 M., erreicht im 52. Lebensjahre, so daß ein Gesamtbezug von 78 800 M. ausschließlich Wohnungsgeld, 96 010 M. einschließlich Wohnungsgeld herausspringt in 30 Dienstjahren vom 24. bis 53. Lebensjahre. Das sind, ähnlich Dresden, etwa mittlere Verhältnisse für ganz Deutschland. Nun herrscht periodenweise Ueberfluß und Fehlbedarf der Seminarabiturienten gegenüber den erledigten Stellen. Die Höchstzahlen der letzten 30 Jahre in Sachsen sind: Ostern 1902 fehlten 260 Lehrkräfte, Ostern 1909 fehlten 244 Amtsstellen. Meist handelt es sich jedoch nur um zwei- oder einstellige Zahlen. Man sieht, durchschnittlich kann jeder Seminarist sicher darauf rechnen, sofort eine Stelle und damit wohlgeordnete Gehaltsverhältnisse zu finden (Ostern 1912 in Sachsen 780 bestandene Kandidatenprüfungen). Seiner Tüchtigkeit, seinem Streben stehen Tür und Tor offen: Oberlehrer, Direktor, Fachlehrer an höheren Schulen kann er werden, die Universität besuchen, seine Existenz also wesentlich heben und verbessern. Dann die Unkündbarkeit, Krankheits-, Alters- und Hinterbliebenenversorgung usw., das Gehalt ist also so gut wie zum Verbrauche verwendbar. Weiter besitzt er wirksame Vertretung und Schutz in Staat und Gemeinde.

Wie steht es nun mit dem Musikerstand? O weh, wo anfangen, wo aufhören? Darüber ist schon so unendlich viel geschrieben, geredet — und berufenen Ortes geschwiegen worden. Ich empfehle den Musikern und auch den Lehrern dringend, Altmeister *Hermann Kretzschmars* Musikalische Zeitfragen (Leipzig, C. F. Peters, Volksausgabe 2 M.) zu lesen und zu beherzigen. Dort heißt es u. a.: „Am letzten Ende hängt aber nicht bloß die Weiterbildung, sondern die Leistungsfähigkeit des Musikerstandes überhaupt eng mit seinen Erwerbsverhältnissen zusammen. Mens sana in corpore sano! Frische des Geistes setzt Sorgenfreiheit voraus, und es fragt sich, ob dies dem tüchtigen Musiker im gleichen Grade gesichert ist, wie den Angehörigen anderer Stände. Da muß zunächst entschieden werden, mit welchen Ständen sich der musikalische vergleichen darf. Seiner Bedeutung und seinem Wesen nach gehört er zu den privilegierten Berufsarten, denn er verrichtet eine Kulturarbeit, die wie die der Kirche und der Schule geschützt und geregelt sein will. Er hat diesen Schutz in der Zeit der Zünfte genossen, ist aber im 19. Jahrhundert mit andern Leidensgefährten in das Experiment der Gewerbefreiheit hineingezogen worden und der neuen Lage außerordentlich viel schuldig geblieben . . ." „Die Kunst braucht selbstlose Begeisterung, gelegentlich auch ein Märtyrertum. Aber sie ist gefährdet, wenn sie ihre Vertreter vorzugsweise auf den idealen Ertrag verweisen muß . . . Von den mindestens 5000 Dirigentenstellen, die sich mit Ausschluß der Liedertafeln in deutschen Musikkalendern nachrechnen lassen, ist kaum der 100. Teil so dotiert, daß ihre Inhaber auf Nebenerwerb verzichten können, bei der Mehrzahl ist die Direktion das Nebenamt. Das scheint in der Ordnung, wo es sich um wenige Aufführungen handelt, ist's aber selbst da nicht. Das Amt verlangt überall einen starken Einsatz von persönlicher Begabung, Schule und Vorbereitung. Jedem, der am Vormittag eine mehrstündige Orchesterprobe geleitet, ist für den Rest des Tages Ruhe zu gönnen, wer abends auch nur den Uebungen eines schlichten Männerchors vorzustehen hat, darf seine Frische nicht in Lektionen verausgaben. Diesem Punkt wird besonders, bis auf eine einzige Ausnahme, an sämtlichen deutschen Chorvereinen keine Rechnung getragen, und daran krankt das deutsche Chorwesen mit . . . Auf dem Wege, die Einkommenfrage günstig zu lösen, sind die Musiklehrer und die Orchestermusiker, die einzigen Gruppen des Musikerstandes, die gemeinsamen Interessen gemeinsam nachzugehen begonnen haben, vielleicht weil in ihnen die Not am drückendsten war. Auch heute leiden beide noch an Ueberfüllung des Berufs, die Orchestermusiker so sehr, daß ein Anfänger froh ist, wenn er nach langer, mit einem dreijährigen Konservatoriumskursus beendeten Lehrzeit einen Jahresgehalt von 1000 M. erreicht. Die Mitglieder angesehener Kapellen stehen in ihrem Fixum ungefähr den Volksschullehrern gleich, ihre Konzertmeister den Schuldirektoren, in der Mitte die Vertreter wichtiger Soloinstrumente — bei der aufreibenden, zu frühem Alter führenden Arbeit eine immerhin bescheidene Lage."

Soweit Kretzschmar. Wo bleiben nun dem Musiker, noch

mehr dem Musiklehrer — bis auf sehr wenige Ausnahmen — Anerkennung und gerechte Schätzung der geleisteten Arbeit, geordnete Gehaltsstaffeln, geregeltes Avancement, Ständigkeit, eigene und Reliktenversorgung, Schutz, Vertretung und Gehör in Staat und Gemeinde, alles dem eben flügge gewordenen Hilfslehrer selbstverständliche Dinge? Etwa vor Jahresfrist drang ein Notschrei aus Graz zu uns herüber. Die dortige Musikschule des steiermärkischen Musikvereins, von öffentlichen Behörden und Korporationen reichlich subventioniert, zufolge ihrer Entwicklung und Bedeutung die erste des Kronlandes, hatte ihre sämtlichen Lehrer weder mit Vertrag, noch mit dem Anrecht auf Altersversorgung angestellt und entließ mit einvierteljähriger Kündigung plötzlich Mitglieder, die 22 und 25 Jahre hindurch in provisorischer Stellung mit dem jährlichen, fürstlichen Gehalte von 600 bezw. 700 Kronen für 12 Wochenstunden gearbeitet hatten. Zum Glück hatte sich eben ein Oesterreichischer Musikpädagogischer Verband gebildet, der die Sache an die Oeffentlichkeit brachte. „In der Musik liegen jetzt die Verhältnisse auf allen Gebieten trostlos. Man weiß wirklich nicht, wo man mit der Schilderung des Notzustandes beginnen soll. Jammer bei den Virtuosen, Depression bei den Komponisten, Unglück bei den Musiklehrern — kein Zweig, welcher nicht verdorrt wäre ... Der Musikausübende findet ja auch nirgends Schutz. Ihm kann in seinem Beruf geschehen, was will, niemand kümmert sich darum; er ist so gut wie vogelfrei. Wo man hinsieht in Handel und Gewerbe, allüberall wacht eine staatliche, eine städtische Behörde, damit nichts Unrechtes geschieht. Mit Strenge werden allerorten die Kurpfuscher verfolgt. Nur in der Musik läßt man alle Pfuscher, alle Charlatane sich ungestört betätigen. Für die Musik wirft der Staat im wesentlichen keine Mittel aus" (*Stephan Krehl:* Musikerelend).

Den 2359 Volksschulen und 1943 Fortbildungsschulen (Summa 4302) in Sachsen — mittlere und höhere Schulen mögen unberücksichtigt bleiben — entsprechen vielleicht nur drei Orchester: die Königl. Hofkapelle zu Dresden und die beiden städtischen Orchester in Leipzig und Chemnitz mit zusammen 266 Mitgliedern, darunter 6—7 Konzertmeistern. Ob alle diese Stellen, das Höchsterreichbare für Sachsens Orchestermusiker darstellend, sämtlich in jeder Beziehung ebenso ausgestattet sind wie die oben geschilderten Lehrerämter? Ein Nachschlagewerk steht mir nicht zur Verfügung und ich bezweifle es stark. Der innere Ausbau nur weniger Musikerstellen in Orchester und Lehramt entspricht berechtigten Anforderungen, meist ist er kärglich und direkt auf Nebenerwerb zugeschnitten und zwar in ganz Deutschland. Konzertieren und Komponieren wird wenig oder nicht honoriert, kostet wohl gar, somit bleibt das Stundengeben. „Gut" bezahlte Stunden pflegen aber selbst tüchtige Musiklehrer durchschnittlich auch nicht zu erhalten. Wegen der Dirigentenposten vergleiche oben Kretzschmar. Was würden wohl die Lehrer sagen, wollte ein geprüfter Musiklehrer, dem auch Pädagogik und Psychologie nicht fremd sind und der auch einst Abiturientenzensuren hatte im Lesen, Schreiben und Rechnen und sich dieser Kenntnisse und Fertigkeiten täglich bedient, nebenbei Kinder in diesen Fächern unterweisen und womöglich darin Schulanstellung nachsuchen? Nicht wahr, dann würde es heißen: Hände weg! erst die hierhergehörigen Sonderstudien und dann Abschlußprüfung bestehen! Genau so verhält sich's mit den einzelnen Fächern des Musikunterrichts. Das Durcharbeiten eines herkömmlichen Harmonielehrbuches (womöglich eines für Seminare und Präparandenanstalten) befähigt nicht zum Musiktheorieunterricht, sondern hierhergehörige Methodik, Geschichte und Literaturkenntnis, dann Kontrapunkt, Fuge und Kanon, freie Komposition, Instrumentation, aber auch Klavierspiel (Bach: Wohltemperiertes Klavier), Vomblattspielen und -begleiten, Transponieren und Modulieren, Partiturspiel usw. — kurz, ein ganzer, vielseitig und vor allem auch theoretisch gebildeter Komponist ist notwendig. Beim Klavier-, Violin-, Gesangsunterricht liegen die Dinge ähnlich. Wer beispielsweise am Dresdner Königl. Konservatorium das Reifezeugnis zur Erteilung von Klavierunterricht auf der Unterstufe (außerdem gibt's noch Mittel- und Oberstufe) erwerben will, muß technisch etwa auf der Höhe von Chopins Etüden stehen. Ein Seminarist lernt nicht im Klavier- und Violinspiel u n t e r r i c h t e n, sondern sich der Instrumente im Schulbetriebe, soweit nötig, zu bedienen. Ein gar vielseitiges Wissensstudium macht der Musiker durch. Darüber schreibt *Max Steinitzer* sehr hübsch an Herrn Theophil Severin Allweis, Lehrer: „Ja freilich, Du k a n n s t auf der Violine, auf der Orgel spielen, den Takt so schlagen, daß andere dazu singen können. Du kannst, wenn andere Klavier spielen, Zwischenbemerkungen machen, welche sie veranlassen, die betreffende Stelle zu wiederholen, welchen Vorgang in gehäufter Form Du ‚Stunde geben' nennst. Du kannst auch selbst ‚darauf spielen'. Aber daß zu jeder Deiner hier angeführten fünf Spezialitäten, um sie mit Vernunft zu betreiben, eine ganz heillose Menge von Dingen g e w u ß t werden muß, das ahnst Du nicht. Wenn es mehr Menschen gäbe, d i e es ahnen, wäre die Achtung vor der Musik viel größer. Sie ist in der Tat mindestens ebensosehr Wissenschaft als Kunst und man könnte wohl einen jeden von uns akademisch gebildeten Musikern Jahr und Tag mit dem nötigen Schreibmaterial einsperren, ehe er das, was er von positivem Wissen beim Ausüben seiner ‚Kunst' benutzt, auch nur im Umriß zu Papier gebracht hätte" (Musikalische Strafpredigten). Der Erbauer der Viola alta, *Hermann Ritter*, hat recht, wenn er a. a. O. sagt: „Solange der ausübende Musiker in den besten Stellungen in bezug auf Gehaltsbezug mit dem Handlungskommis und mit dem Subalternbeamten gleichgestellt ist, ja von diesen sogar oft noch im Einkommen übertroffen wird, ist Eltern nicht zu raten, ihre Söhne zu Musikern ausbilden zu lassen. Für das, was ein tüchtiger Organist an Zeit, Geld und Kraft notwendig hat zu opfern, um sein Instrument meisterlich zu spielen, kann er auch Pfarrer werden. Dieser ist selbstverständlich besser honoriert und ist Vorstand der Kirche, während ein Organist sein Leben lang eine dienende Stellung einnimmt." Ja, die vielen Organistenstellen im Lande! Wenn sie doch dem tüchtigen Musiker erreichbar wären! Kürzlich erst ist in Loschwitz, einem herrlichen Villenvorort Dresdens von ungefähr 7000 Seelen, der neue — Kirchschullehrer gewählt worden. Ein Musiker hätte hier sicher als Organist, Kantor und Musikpädagog eine schöne Lebensstellung gefunden. Aber auch in Dresden selbst sind viele Lehrer nebenamtlich im Kirchenmusikdienste und in Dirigentenstellen tätig, das Erteilen von Privatmusikunterricht bleibt auch nicht ganz aus. Was also in der Großstadt immer noch vielfach das Herkömmliche, ist in kleineren Städten das Selbstverständliche: der Nurmusiker hat das Nachsehen, er wird gar oft vom Lehrer verdrängt.

Und doch könnte es anders sein. Eine mir bekannte Dresdner Klavierlehrerin mit Reifezeugnis vom Königl. Konservatorium fährt wöchentlich zweimal über Land. Entfernung in einer Richtung eine halbe Stunde elektrische Straßenbahn und eine Stunde Eisenbahnfahrt. In dem Kirchdorf geht sie ihrem Berufe nach im Hause des Pfarrers, Arztes, Fabrikbesitzers und kehrt spät abends zurück. Entschieden mit weniger Zeitverlust und Kostenaufwand, aber mehr Verdienst wäre es verknüpft, könnte die Dame sich am Orte seßhaft machen. Hier liegt ein Fall vor, der mir bisher einzig vorgekommen ist. Offenbar gibt der Lehrer (Kirchschullehrer!) aus irgendwelchen Gründen keinen Klavierunterricht — und sofort findet sich für einen Musiker eine Existenz. Daß diese dauernd sein kann, dafür sorgen die innerhalb weniger Jahre immer neu heranwachsenden Schülergenerationen. Würde diesem Musiker auch der Kirchenmusikdienst und etwaige Gesangvereinsleitung übertragen, eine Familie könnte damit ernährt werden. Dem Schullehrer aber würde keineswegs seine Existenz entzogen oder geschmälert werden. Staat und Gemeinde bezahlen ihre Lehrer heute ausreichend, dafür sorgt die allgemeine Ordnung in Verwaltungsdingen und ebenso die mustergültige Organisation des Lehrerstandes, seine Mittel, gehört zu werden. Meines Erachtens beschränkt sich die Konkurrenz der Lehrer keineswegs, wie Herr Meyer meint, auf die größeren Städte. Aus dem eben berührten Beispiel geht hervor, daß gerade kleinere und mittlere Gemeinden so gut wie völlig dem Musiklehrer verschlossen sind.

Es ist bekannt, daß der Verkehr wächst mit dem Schaffen von Verkehrsmöglichkeiten, so auch hier. Schafft dem Musiker, dem Musikpädagogen die ihm zukommenden Betätigungsfelder, doch nein, sie sind ja vorhanden — g e b t s i e i h m f r e i! Wie dankbar wären die Musiker den Lehrern, würden sie von ihnen nicht zu ersetzen versucht, sondern herangezogen und unterstützt. Oder tut dies der Lehrer nicht dem Geistlichen, Arzt und Apotheker gegenüber? „Wie der Religion und der Wissenschaft die höchsten Aufgaben menschlicher Kulturarbeit gestellt sind, so haben nicht minder die Künste dieselbe Aufgabe, und unter ihnen hat die Musik einen nicht geringen Anteil an der großen gemeinsamen Arbeit, deren eigentliches Ziel und leitender Grundgedanke die Sittlichkeit, die allgemeine menschliche Bildung ist" (Ritter, a. a. O.).

Ich weiß mich frei von Voreingenommenheit gegen die Lehrer, habe liebe Freunde unter ihnen, auch musikalisch tüchtige, und drei meiner nächsten Verwandten gehören diesem Stande, der mir also nicht fremd ist, mit ganzer Seele an. Die Rührigkeit der Lehrer auf der gesamten, weiten Linie ist hoch anzuerkennen, ich verfolge dies mit ganz besonderer Freude. Wie nun die Lehrer in anderen Lagern freudig willkommen geheißen werden zur gemeinsamen Arbeit — ich erinnere z. B. an die von drei Leipziger Lehrern geleitete Pädagogische Literaturgesellschaft Neue Bahnen, zu deren Mitarbeitern auch ein Karl Lamprecht und Wilhelm Wundt zählen und an das vom Leipziger Lehrerverein gegründete Institut für experimentelle Pädagogik und Psychologie, was internationalen Ruf besitzt —, so kann auch aus der gemeinschaftlichen Arbeit von Musikern und Lehrern Segen erblühen für unsere Kunst. Nichts bedauerlicher, als gereiztes Gegenüberstehen der beiden. Und der Grund zu letzterem? Herr Mittelschullehrer Meyer spricht es am Schlusse seines Artikels selbst aus: W i r d e s e r s t e i n e n w i r k l i c h e n

Musikerstand geben, „dann wird auch die Konkurrenz des Lehrerstandes von selbst aufhören". Das ist es, hier fehlt es uns Musikern.

Durch die Ausführungen des Herrn Meyer, die in dieser Beziehung für uns Musiker recht beherzigenswert sind, zieht sich wie ein roter Faden der überlegene Hinweis auf das Fehlen eines „fest umgrenzten Musikerstandes" mit gemeinschaftlichen Standesinteressen. In Zeitschriften, Zeitungen, Broschüren, wie oft und eindringlich wurden dem deutschen Musikerstand seine Interesselosigkeit und Ohnmacht in Organisationsfragen vorgehalten [1]! Aber immer noch, wenige Ausnahmen abgerechnet, „steht der deutsche Musiker mit seinen Plänen und seinen Nöten, jeder für sich allein ... Diese Organisationslosigkeit hat Machtlosigkeit nach sich gezogen und was noch schlimmer ist: Resignation und Gleichgültigkeit." Die Mehrzahl der Musiker hat sich „unbequemer und aussichtsloser Agitation abhold, daran gewöhnt, geschlossenen Auges an ihnen vorbeizugehen, sich auf den engen Kreis individueller Pflichten und Neigungen zu beschränken und alles, was diese nicht unmittelbar berührt, sich selbst oder der Schriftstellerei von Fach zu überlassen" (Kretzschmar, a. a. O.). Was dem Musiker bitter nottut, ist Organisation. „Es muß Pflicht für jeden sein, als dienendes Glied einem Ganzen sich anzuschließen. Der Musiker nehme sich ein Beispiel an dem deutschen Lehrerstande. Er zeigt es uns am besten, was erreichbar ist durch Zusammenschluß, durch gemeinsame Arbeit im Streben nach klar gefaßtem Ziel. Dem Musiker geht das Verständnis ab für die Bedürfnisse des realen Lebens. Er hat keinen Sinn für Politik. Ihm fehlt die staatsbürgerliche Erziehung ... Weshalb sichern wir uns als Gruppengemeinschaft bei Wahlen usw. nicht einen wort- und federgewandten Kopf, der unsere Interessen in Gemeinde und Staat vertritt? Eine kaum glaubliche Gleichgültigkeit legt in dieser Hinsicht der Musikerstand an den Tag ... Bei unserer Passivität kommen wir aus dem Elend nicht heraus. Gründet Genossenschaften, Verbände, die für Schaffung staatlich anerkannter Bildungsquellen eintreten, für Gründung von Musikkammern, für Vertretung durch bewährte Fachleute mit Fernblick in den Unterrichtsministerien!" (Monatsschrift für Schulgesang VII, 6.) Ein „wirklicher Musikerstand" zum Schutze, zur pfleglichen Entwicklung der realen und geistigen Bedürfnisse seiner Angehörigen muß entstehen, muß auszugleichen suchen, was drei Generationen versäumten und sündigten. Und gelangt er an den „Punkt, wo die Einsicht und der gute Wille des Standes am Ende seiner Macht steht, wo er ohne Unterstützung des Staates nichts ausrichtet" (Kretzschmar), dann werden sich einer gesunden Standesorganisation durch behördliche Handreichung die weiteren Wege öffnen. Darum rufen wir mit Kretzschmar: „Stand und Staat!" und wünschen, daß die hier gepflogene Diskussion beitrage zur Sammlung, zur Erstarkung der Musiker und zur endlichen, festen Besitznahme der ihnen von Rechts wegen zukommenden Arbeitsfelder und Wirkungskreise. Eine neue, tüchtig geschulte und auch staatsbürgerlich selbstbewußtere Generation ist im Werden. Sie wird, davon bin ich überzeugt, sich in kurzem bemerkbar machen und heilsam einwirken auf Stand und Staat. Das Verdienst dafür aber, diese Aenderung herbeigeführt, ermöglicht zu haben, darf die gegenwärtige Generation für sich in Anspruch nehmen. Dann werden die Musiker endlich in die ihnen zukommenden, dann aber auch nach neuen Gesichtspunkten ausgestatteten Aemter und Funktionen einziehen und vielleicht wird dann das schöne Ende sein ein wohltuend kameradschaftliches Handinhandarbeiten von Musikern und Gelehrten, Aerzten usw. und — Lehrern!

* * *

Erklärung des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter.

In Heft 13 des vorigen Jahrgangs der „N. M.-Z." hat *August Richard* in Heilbronn a. N. mit Zustimmung der Redaktion dieser Zeitung, wie einer vom Vorstand unseres Verbandes ausgehenden Anregung folgend, unter dem Titel „Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen" einen Bericht über die von unserem Verband herausgegebene Broschüre, um für die zahlreichen darin enthaltenen Aufsätze unserer Mitglieder hinsichtlich der künstlerischen und sozialen Stellung des Kapellmeisters allgemeines Interesse zu gewinnen. Ueber die Lage der Theaterkapellmeister, Chor- und Orchesterdirigenten, über die Bedeutung der Kritik, über die Konkurrenz der Lehrer im Musikerberuf und einige andere Fragen führt Richards Bericht größtenteils die betreffenden Aufsätze aus unserer Broschüre wörtlich an und deutlich heben sich dabei die „Zitate", wie stets üblich in Anführungszeichen gesetzt und damit genau kenntlich gemacht, von den kurzen, eingangs und am Schluß stehenden, mehr allgemein gehaltenen Ausführungen des Berichterstatters ab.

Unsere Stellungnahme gegen die Konkurrenz der Lehrer stieß begreiflicherweise bei der Lehrerschaft auf Widerspruch, der zunächst in einigen Lehrerzeitschriften zum Ausdruck kam, dann auch in der „N. M.-Z." selbst, die ihre Spalten bereitwilligst einer Aussprache über diese wichtige Frage geöffnet hatte. Indessen richteten sich aber die Entgegnungen und Erwiderungen aus dem Lehrerstand nicht gegen unseren Verband, sondern gegen Herrn Richard persönlich, obgleich dessen Aufsatz, wie schon oben gesagt, nicht so sehr eine durchaus selbständige kritische Arbeit über unsere Broschüre bildet, als vielmehr größtenteils nur einen wortgetreuen Auszug daraus; da Richards Bericht zu den einzelnen Fragen selbst keine weitere subjektive Stellung nimmt, durften die Entgegnungen auch nicht gegen ihn persönlich gerichtet sein, sondern mußten sich füglich an unseren Verband selbst wenden als an den tatsächlichen Urheber des Kampfes gegen die unberechtigte Konkurrenz der Lehrer.

Zur Sache selbst möchten wir unseren Standpunkt zu dieser Frage kurz noch einmal dahin zusammenfassen: Der Musiker betreibt die Musik als seinen Beruf im Hauptamt und als Hauptverdienst, der Lehrer aber nur im Nebenamt und als Nebenverdienst; darin erblicken wir Musiker gewiß nicht mit Unrecht einen uns gefährlich drohenden Wettbewerb. Wenn der Lehrer mit seiner gesicherten staatlichen oder städtischen Anstellung, mit seiner bestimmten Anwartschaft auf ein gesetzlich festgelegtes Ruhegehalt und ähnlichen sehr bedeutungsvollen Vorzügen, vermöge des allgemeinen Ansehens seiner äußeren Stellung, dem schwer und hart um sein Dasein kämpfenden Berufsmusiker, der diese Vorzüge zumeist entbehren muß, Dirigentenstellen und Musikstunden wegnimmt, so muß dies — wie auch Prof. Urbach in Dresden in No. 20 der „N. M.-Z." sehr treffend ausführt — eine tiefgehende Erbitterung unter den Musikern hervorrufen und den Kampf gegen solche als ungerecht empfundene Mißstände entfachen.

Zur Hälfte fast wäre dieser Kampf schon gewonnen, wenn sich nur erst der Staat seiner Pflicht der Musik gegenüber bewußt würde und ihr, die trotz ihrer anerkannten hohen kulturellen Bedeutung bisher „das Stiefkind der staatlichen Fürsorge" war, den gleichen Schutz ihrer berechtigten Interessen in künstlicher und sozialer Hinsicht zukommen ließe, wie er anderen Berufen schon längst zugestanden ist.

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter erachtet es als sein Recht und seine Pflicht, diese Interessen der Musik und der Musiker nachdrücklich zu vertreten und an einer Aenderung und Besserung der bestehenden Verhältnisse tatkräftig mitzuarbeiten.

Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter:
I. A.: *Ferd. Meister*, Vorsitzender.

Moderne Geiger.

Karl Flesch.

Das Ungarland, das uns eine ganze Reihe namhafter Geiger, darunter allererste Größen wie Joachim und Singer, geschenkt hat, ist auch die Wiege von Karl Flesch. Er schließt sich seinen beiden ebengenannten Landsleuten würdig an. Auch er ist eine in sich abgeschlossene scharfumrissene Geigerpersönlichkeit, bei der sich das spezifisch Geigerische mit dem echtesten Musikertum zu einer in der Geschichte des Violinspiels seltenen Einheitlichkeit und Vollendung zusammengeschlossen hat. Seine Veranlagung und sein Können als Geiger sind so allseitig und gleichmäßig, daß er gewissermaßen den Normaltyp des Geigers im besten Sinn darstellt. Diese gleichmäßige Abrundung, die, wenn sie in geringerem Umfang vorhanden ist, leicht nach unten hin nivellierend für eine Künstlererscheinung wirkt im Vergleich mit Fachgenossen, die durch besonders glänzende Ausbildung einzelner Sonderzüge einen erhöhten Glanz ausstrahlen, diese Abrundung ist bei ihm so groß und umfassend, daß sie ihn unter den Geigern der Extraklasse eine Sonderstellung einnehmen läßt und ihm eine besonders scharfe Profilierung gibt. Wenn ich ihm einen Beinamen verleihen soll, so weiß ich nichts Besseres, als den Ehrentitel, den der ritterlichste der Ritter, Bayard, führte, analog auf ihn anzuwenden: Er ist für mich der Violinist sans peur et sans reproche, der Geiger ohne Fehl, der Untadelige.

Karl Flesch ist am 9. Oktober 1873 zu Moson in Ungarn (im gleichen Distrikt, dem auch Joachim entstammte) als Sohn eines Arztes geboren. Wer in seiner Familie und bei seinen Vorfahren nach der Bestätigung des Gesetzes der Vererbung forscht, wird nicht auf seine Rechnung kommen.

---

[1] Wenn die Musiker nur erst mal anfangen möchten, sich für ihre Fachzeitschriften mehr zu interessieren. Wir sprechen aus Erfahrung, wenn wir sagen, wie gering die Teilnahme andern Ständen, besonders auch dem Lehrerstande gegenüber, ist. Red.

Seine Eltern waren nicht musikalisch und auch bei seinen entfernteren Vorfahren, die zumeist dem Stand der Aerzte und Apotheker angehörten, läßt sich keine besondere musikalische Veranlagung nachweisen. Um so bemerkenswerter ist, daß seine fünf Geschwister alle musikalisch sind (übrigens alle Nichtberufsmusiker und auch wieder dem Stand der Vorfahren treu bleibend). Den ersten Geigenunterricht erhielt er als Sechsjähriger von einem Dorfschulmeister. Mit neun Jahren, 1883, kam er nach Wien zum Besuch des Gymnasiums und bekam gleichzeitig auch einen besseren Violinunterricht. Wirklich gute Vorbereitung erhielt er indes erst zwei Jahre später durch Maxintsak. Im Jahr 1886, also zwölfjährig, wurde er in die Geigenausbildungsklasse des Prof. Grün am Wiener Konservatorium aufgenommen, das er nach drei Jahren mit dem ersten Preis ausgezeichnet verließ. Von der Wiener Schule trieb es ihn in die Arme der französischen und 1890 wird er am Conservatoire in Paris Schüler von Baillots Schwiegersohn Sauzai, der mit seinen 82 Jahren noch als Ueberbleibsel einer vergangenen Epoche in die damalige Gegenwart hineinragte. Gleichzeitig wurde er aber auch Schüler von Marsick und in diesem trefflichen Künstler sah und sieht Flesch seinen eigentlichen Lehrer, dessen Unterricht er vier Jahre lang (1890 bis 1894) genoß. 1892 trat Marsick an Sauzais Stelle im Conservatoire und als sein Schüler ging Flesch 1894 mit dem ihm einstimmig zuerkannten ersten Preise ab. Mit dem Jahr 1895 setzt seine Konzertlaufbahn ein. Er debütierte in Wien mit glänzendem Erfolg, der sich in Berlin 1896 in drei Konzerten noch steigerte und seinen Namen mit hellstrahlendem jungem Ruhm umgab. Im Jahr darauf nahm er eine Lehrerstelle als Professor am Königl. Konservatorium in Bukarest an und wurde zugleich mit der Leitung des Streichquartetts der Königin betraut. Nach fünfjähriger Tätigkeit verließ er, der auch mit dem Titel eines Kgl. Kammervirtuosen ausgezeichnet worden war, Rumänien im Jahr 1902 und widmete sich in diesem und dem folgenden Jahre wieder ausschließlich der Konzerttätigkeit, vornehmlich in Deutschland, und zwar wiederum mit dem größten Erfolg. Zur Ausübung pädagogischer wie solistischer Betätigung gleichermaßen hinneigend und berufen, folgte er 1903 einem Rufe an das Amsterdamer Konservatorium an Stelle des nach Köln abgegangenen Bram Eldering und blieb dort in dieser doppelten Wirkungsweise bis zum Jahr 1908. In Amsterdam reifte in ihm der durch Rubinsteins Vorbild auf pianistischem Gebiet eingegebene Entschluß, in einer Reihe von Konzerten einen historischen Ueberblick über die Entwicklung der Violinliteratur zu geben. Die fünf Abende, an denen er in Berlin in der Zeit vom 20. Oktober bis 1. Dezember 1905 diesen Gedanken in die Tat umsetzte, erregten das größte Aufsehen des Publikums, der Presse und insbesondere auch seiner Fachgenossen, das durch ein Auftreten im Philharmonischen Konzert unter Nikisch mit dem Beethoven-Konzert rege erhalten wurde. Von Interesse ist es, die Namen der Komponisten, die mit größeren oder kleineren Werken an diesen fünf Geigenabenden zu Worte kamen, festzuhalten. Es sind: Corelli, F. M. Veracini, Locatelli, Tartini, Geminiani, Somis, Nardini, Pugnani, Fiorillo, Lolli, Biber, Bach, Händel, Telemann, J. K. Stamitz, F. W. Rust, Fr. Benda, Aubert, Francoeur, Mondonville, Leclair, Viotti, Mozart, Beethoven, Spohr, David, Alard, de Bériot, Paganini, H. W. Ernst, Vieuxtemps, Fauré, Godard, Saint-Saëns, Joachim, Bruch, Cui, Dvorák, Wieniawsky, Sinding, Juon, Tor Aulin, Bossi, Sinigaglia, Schillings, Jaques-Dalcroze, Reger, Sarasate, Hubay. Nunmehr war er anerkanntermaßen ein Geigerstern erster Größe und die Folge war eine außerordentliche Ausdehnung seiner Konzerttätigkeit. Amsterdam konnte schon seiner Lage wegen nicht mehr den Mittelpunkt seines Wirkens bilden und so siedelte er 1908 dauernd nach Berlin über. Seine pädagogische Tätigkeit, zu der er besondere Anlage und Neigung hat, gab er nicht auf. Der Züricher Konzertmeister de Boer und die beiden Violinvirtuosen v. Melsa und Franc Gittelson zählen unter anderen zu seinen bekanntesten Schülern. Aber wohl am stärksten nimmt ihn naturgemäß seine immer mehr sich steigernde Konzerttätigkeit in Anspruch. Er gibt alljährlich etwa 50—60 Konzerte und seine Konzertreisen erstrecken sich vornehmlich über Deutschland, Holland und die Schweiz, dehnen sich aber allmählich über den ganzen Kontinent aus. Ab Januar 1914 wird er in Amerika konzertieren. Eine Zeitlang reiste er mit dem Pianisten Roentgen und in der letzten Zeit hat er sich mit dem famos zu ihm passenden ausgezeichneten Klavierspieler Artur Schnabel zu Sonatenabenden zusammengetan. Mit Schnabel und dem trefflichen Cellisten Gerardy bildet er ein auserwähltes Trio.



KARL FLESCH.
Photogr. Hänse Herrmann, Berlin.

Der Künstler ist verheiratet und hat drei Kinder, darunter Zwillinge, die seine besondere Freude sind.

Schon aus seiner ganzen Kopfbildung, namentlich aus seinen Gesichtszügen, spricht eine scharfe Intelligenz und dieser Eindruck befestigte und verstärkte sich sogleich, nachdem ich mit dem Künstler nähere Bekanntschaft geschlossen hatte. Scharfer Intellekt und ein starker Wille sind die Urzüge seiner Persönlichkeit wie seines Künstlertums. Dazu kommt bei ihm ein natürliches, aus tiefsten Quellen kommendes und der Tiefe und Wahrheit zustrebendes Empfinden. Sein Intellekt wie sein Gefühl gehen dem Wesen der Dinge, der Musik nach; an den Schein, an Aeußerlichkeiten können sie sich nie verlieren, da diese ihnen wesensfremd sind. Er geht als Analytiker an seine Kunst heran, verarbeitet sie in Gehirn und Herzen, bis er sie mit seiner Persönlichkeit durchtränkt hat, und gibt sie als Synthetiker von sich. Darum wirkt sein Musizieren so unmittelbar lauter, so wahr in der Schönheit und so schön in der Wahrheit. Seine Kunst ist ein Ganzes und ein Eigenes, das sich zum vollkommenen Kreis rundet. Es gibt Geiger, die einzelne Seiten spezieller, schärfer, stärker ausgebildet haben, z. B. das Temperament. Aber es gibt zurzeit keinen, der Fleschs gleichmäßige Rundung in sich selbst hat. Er ist der meisterlichste von allen. So viel über seine Musikalität im allgemeinen.

Fleschs ganzem Wesen, der Gleichspannung von Intellekt und Empfindung, entspricht auch sein Geigenton, dessen Charakteristikum eine Art spirituelle Schönheit ist. Er ist strahlend klar und paradox ausgedrückt von einer kühlen Wärme; spirituell, nicht sensitiv; ungemein ausdrucksvoll und lebendig, aber mehr geistig als sinnlich belebt; in seiner Art völlig einzig. Er ist nicht das, was man gemeinhin unter großem Ton versteht (wie man ihn Burmester beispielsweise nachzurühmen pflegt); er ist nämlich viel mehr und darum viel größer: Es ist der schlackenfreieste Geigenton, den ich je hörte, und deshalb der tragendste, der mit der Entfernung vom Spieler wächst und vollkommen entmaterialisiert über allem schwebt, wie der Geist Gottes über den Wassern. Ich erscheine überschwänglich. Aber ich bin ganz ruhig und sicher. Es ist nur die Freude an dem vollkommen Apollinischen dieses Tones. Ja, apollinisch ist der beste Ausdruck für diese ruhig strahlende und dabei wundersam zu Herzen gehende Schönheit, die sich von sinnlicher Süße wie von sensitiver oder nervöser Leidenschaftlichkeit gleichweit entfernt hält. Dieser wahrhaft klassische Geigenton befähigt ihn auch mehr als jeden andern zum Spieler klassischer Musik. Wer einen solchen Ton zu erzeugen versteht, ist natürlich ein Techniker höchster Grade und Fleschs Technik beider Hände ist in der Tat untadelig, leicht und frei. Seine Intonation ist von einer fast unerhörten Reinheit. Er bewegt sich in den höchsten Lagen mit einer Sicherheit und Tonschönheit, die man nicht genug bewundern kann. Und das schönste an dieser Höhentechnik ist, daß sie immer und einzig nur Mittel zum Zweck ist. Darum blendet sie auch nie. Man merkt sie gar nicht. Man hat ja auf Anderes, Höheres zu hören. So ist er sozusagen der Geiger in Reinkultur. — Nun ein Wort über den Musiker Flesch im besonderen. Wes Geistes Kind der ist, das ersieht man gleich an seiner Phrasierung. Da ist dieselbe lichtvolle und unmittelbar einleuchtende Art, die von diesem starken und tiefen Intellektmenschen überall ausgeht.

Seine logisch ästhetische Weise, die doch nie ins trocken Akademische verfällt, spricht zwingend aus seiner Interpretation. Sie ist das hervorleuchtendste daran und war das früher in noch höherem Grade als heute. Daher kommt es auch, daß man früher Urteile hören konnte, die ihn kühl nannten. Es war freilich nie seine Art, sein Gefühl breitzutreten, sein Empfindungsvermögen in einer Masse von Scheidemünzen auszugeben. Er verschwendet nicht nach Art so mancher Temperamentsspieler, die sich in dionysischem Ueberschwang ausschütten. Er ist auch in dem Punkt Apolliniker, der die Würde nie vergißt. Heute, wo dieser Meister im Zenit steht, hat er den aus seiner individuellen Veranlagung sich ergebenden Einklang von Intellekt und Empfindung erreicht. Die zwingende Logik ist durchsättigt mit innerem Leben, das bei ihm seiner Art nach von lauterer Schlichtheit, Klarheit und Wärme ist. Dunkeltiefe Unterströmungen, aus dem Unbewußten kommend, die das Spiel je nach Augenblicksstimmung zum Guten oder zum Bösen beeinflussen, gibt es bei ihm nicht.

Solchermaßen ausgestattet ist Karl Flesch der auserwählte Gestalter alles Klassischen. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms finden in ihm einen Ausdeuter, der die Größe mit der Schönheit vermählt. Vor kurzem hörte ich von ihm wieder das Beethoven-Konzert und muß sagen, daß ich es noch nie so allseitig vollendet gehört habe. Kein Stäubchen lag auf der sonnigen Linienschönheit des ersten Satzes; ein tief samtblauer Nachthimmel wölbte sich über dem Mittelsatz, in dem die Nachtigallen so wonnig schlugen, und beim Schlußsatz vergaß man fast, daß er in der Inspiration des Komponisten hinter den Vordersätzen zurücksteht.

Als Solist wie als Kammermusikspieler steht er auf gleich ragender Höhe. Daß seine Tätigkeit als Solist noch überwiegt, ist ohne weiteres klar. Ueberall will man ihn eben in den großen Werken der Konzertliteratur seines Instrumentes hören. Neben den klassischen Konzerten wird übrigens sein Vortrag des „Konzerts in ungarischer Weise" von Joachim besonders gerühmt. Daß er als Magyare damit wirklich etwas anzufangen weiß, leuchtet allerdings auch ein. Er mit seinem ausgeprägten Stilgefühl kann überhaupt alles spielen. Er steht auch in positivem Verhältnis zur modernen Musik. So war er einer der ersten, welche die Solosonaten für Geige von Max Reger öffentlich vortrugen. Von neuen Werken für Violine mit Orchester trat er für die Fantasie von Suk ein, kreierte die Konzerte von Emanuel Moór (seinem Landsmann) und Karl Bleyle, sowie das Capriccio von Laurischkus. Auch den Uraufführungen von Sonaten von Leo Weiner, Leander Schlegel, Schäfer u. a. kam seine große Kunst zugute.

Den Geigern hat er ein kaum hoch genug zu schätzendes Geschenk gemacht mit seinen „Urstudien für Violine" (bei Ries & Erler, Berlin), die auf eine Zeitdauer von einer halben Stunde zusammengepreßt die gesamten Elemente der Violintechnik enthalten und das tägliche Brot bezw. Morgengebet für jeden Geiger, der sich seine Technik erhalten will, bilden sollen. Es liegt bereits die vierte Auflage vor. An weiterem Studienmaterial haben wir von ihm herausgegeben 19 Etüden von Kreutzer (bei Simrock) und 20 Etüden von Paganini (bei Kahnt). Vorzüglich ist seine Ausgabe des Mendelssohn-Konzerts und der beiden Beethovenschen Violinromanzen, ebenso seine in Gemeinschaft mit Schnabel verfaßte Ausgabe der Mozartschen Violinklaviersonaten.

Seine Geige ist eine sehr schöne Stradivari aus dem Jahre 1725, genannt die „Brancaccio".

Fleschs allseitige Vollendung wäre wohl kaum denkbar ohne eine umfassende Allgemeinbildung. Auch ist klar, daß ein so scharfer Denker nicht bei seinem Instrument allein stehen bleibt. Seine Sonderliebhaberei sind Bücher. Er ist Bibliophile und besitzt eine schöne Büchersammlung. Hauptsächlich beschäftigt ihn die französische Literatur.

Ich glaube des allgemeinen Interesses sicher zu sein, wenn ich im folgenden einige Thesen wiedergebe, die sein Verhältnis zum Violinspiel, seine Anforderungen und seine Ideale bezeichnen.

Das ideale Prinzip des Geigens besteht für Flesch in der Gleichmäßigkeit der Eigenschaften, die den Geiger ausmachen. Dieses ideale Geigenspiel setzt sich zusammen aus drei Faktoren:

1. aus den Mitteln im weitesten Sinn (Ton, Technik);
2. aus der Anwendung dieser Mittel auf das zu spielende Stück;
3. aus der Interpretation selbst, in welcher Ziffer 1 und 2 einem höheren Geist dienstbar gemacht werden sollen.

Da dieses System auf den Mitteln ruht, so sind unter den erwerbungsfähigen Sachen die Mittel die wichtigsten, da die Individualität gegeben ist. Die Mittel kann jeder, der überhaupt an sich zum Geigenspiel talentiert ist, bis zum Ideal vervollkommnen.

Was sind gute Mittel auf die einfachsten Bestandteile zurückgeführt? Reinheit in der Intonation und in der Tongebung; also die Fähigkeit, im gegebenen Tempo jeden Ton rein und tonschön zu spielen. Dem Pädagogen wie dem Spieler ist damit ein Dogma gegeben, ein Leitstern, der ihn nie auf Abwege geraten läßt. Die Mittel sind für den Geiger das, was das durchgebildete Organ für den Sänger ist.

Ueber die Wege, zu idealen Mitteln zu gelangen, sagt Flesch: Es ist unmöglich, im akustischen Sinne rein zu spielen, d. h. jedem Ton die ihm zukommende Schwingungsanzahl zu geben. Reinspielen ist eine Fiktion. Wenn es Geiger gibt, allerdings nur wenige, die den Eindruck der absoluten Reinheit hervorrufen, so kommt dies daher, daß sie die Unreinheit des Tones, den sie spielen, im Bruchteil einer Sekunde hören und verbessern. Darum läßt Flesch jeden Schüler vor allen Dingen Gehörstudien und Korrekturstudien für die Intonation machen. Es handelt sich bei dieser Sache also in erster Linie um eine Vervollkommnung des Gehörs und in zweiter Linie um eine gewisse manuelle Geschicklichkeit im Korrigieren. Hat der Schüler das zustande gebracht, was bei dem einen acht Tage, bei dem andern zwei Jahre dauert, so hat er damit eine feste Basis gewonnen.

Was die Tonschönheit betrifft, so beruht sie im allerengsten Sinn darauf, daß die Saite von dem Bogen ohne Nebengeräusche zur Vibration gebracht wird. Das Ideal ist der vollkommen schlackenfreie Ton. Alles Kratzen, Pfeifen, Wischen ist im technischen Sinn nichts anderes, als daß die Saite an der freien Entfaltung der Schwingungen verhindert wird. Die Verhinderungen können sein zu starker oder zu schwacher Druck und in der Hauptsache unrichtige Lage des Bogens auf der Saite, zu nahe am Steg oder zu nahe am Griffbrett. Die Lage des Bogens auf der Saite hängt sehr eng mit der Dauer des Bogenstrichs, mit dessen Stärke und mit der Tonhöhe zusammen, muß also fortwährend wechseln bezw. sich anpassen. Die vollkommene Bogentechnik beruht in allererster Linie auf vollständiger und gleichmäßiger Durchbildung der Gelenke, d. h. der Finger-, Hand-, Ellbogen- und Schultergelenke.

Bezüglich des Vibrato sagt Flesch, daß es nach seinen speziellen Erfahrungen dem Nachahmungstrieb verdankt wird. Jeder Schüler nimmt das Vibrato des Lehrers an, bei dem er gerade gelernt hat um die Zeit, in der sich das Bedürfnis nach Vibrato bei ihm fühlbar macht. Von einer alleinseligmachenden Methode kann man nicht sprechen. Es ist schließlich instinktive Temperamentssache. Schlecht ist das Vibrato, wenn es ausschließlich aus dem Ellbogengelenk kommt und das Handgelenk dabei versteift wird. Nicht als ob es weniger schön wäre, sondern weil durch das steife Handgelenk die Technik des Lagenwechsels in übler Weise beeinflußt wird. Das Vibrato nur aus dem Handgelenk, ist häufig etwas zu langsam. Das schönste und beste Vibrato ist nach Flesch eine Kombination einer Unterarmbewegung mit einer Hand- und Fingerbewegung aus dem Handgelenk.

Bezüglich der Interpretation verlangt Flesch, daß sie ehrlich die Empfindungen des Interpretierenden in Verbindung mit dem Empfindungsgehalt des Stückes wiedergeben muß. Objektive Interpretation ist Phrase. Interpretation ist die Wiedergabe der Komposition, gesehen durch ein Temperament. Damit der Hörer mitempfindet, muß der Spieler vollkommen durchempfinden; jedes Stück muß im Moment der Wiedergabe ein persönliches Erlebnis des Künstlers sein.

Schließen wir mit einigen aphoristischen Auslassungen dieses herrlichen Künstlers, den sein Kollege Goby Eberhardt den „Bülow des Violinspiels" nennt:

„Tonschwelgerei ist Geigerei als Selbstzweck und minderwertige Kunst. Geigenspiel ist nur Mittel zum Zweck, Ausdrucksmittel für die Komposition."

„Wer das Beethoven- oder Brahms-Konzert öffentlich spielt, muß das Bewußtsein haben, eine Mission zu erfüllen."

„Zum künstlerischen Geigenspiel bedarf es der Logik und der Impulsivität zu gleichen Teilen."

„Der Künstler kann sich nur dann dem Höchsten nähern, wenn er die Technik seiner Kunst in so hohem Maße beherrscht, daß er sich den Luxus erlauben darf, diese Technik zu vergessen."

„Wenn der Künstler studiert, muß er immer denken; spielt er öffentlich, so darf er nur fühlen."

„Schön spielen ist eine Kunst, gut studieren eine Wissenschaft."

„Handwerk hat einen goldenen Boden — die Kunst."

„‚Hört mir auf mit all dem technischen Firlefanz', sagen die Füchse, denen die Trauben zu sauer sind, vergessen aber, daß Joachim, um das Beethoven-Konzert der Menschheit neu zu erschließen, erst die Othello-Fantasie von Ernst technisch vollkommen spielen mußte. Und wo wäre die Technik des modernen Orchesters ohne Paganini?"

„Der Mensch erkrankt gewöhnlich an den Organen, die durch Schwäche dazu disponiert sind. Auch beim Künstler erfahren wir seine schwachen Eigenschaften durch die Wirkungen des Lampenfiebers."

„Französische Schule und deutsche Empfindung gibt den besten Klang." **Eugen Honold (Düsseldorf).**

Wie ein „Walzer“ entsteht.

Plauderei in Briefen an eine Freundin.

Von E. SÖCHTING (Magdeburg).

(Fortsetzung.)

III.

In Deinem C dur-Walzer war der zweite Teil auch in C dur gesetzt. Diese Gleichförmigkeit der Tonarten muß man vermeiden. Die einzelnen Teile müssen mit den Tonarten wechseln, sonst übt die Komposition keine Wirkung auf den Hörer, sie schläfert ein durch die Eintönigkeit. Der Tonartenwechsel gibt dem Ganzen eine Frische, die neben originellen und anmutigen Motiven den Hörer in Spannung erhält, so daß er nicht müde wird, zuzuhören.

Auch in der Wahl der Tonarten soll eine Anordnung herrschen. Die Tonart des ersten Teils nennt man die Haupttonart, nach dieser werden die Tonarten der übrigen Teile regelgemäß bestimmt. Die Tonart des zweiten Teils ist gewöhnlich die, welche die Dominante der Haupttonart (d. i. die V. Stufe) zum Grundton hat. Die Tonart des dritten Teils hat stets die Unterdominante der Haupttonart (IV. Stufe) zum Grundton.

NB. Zu einem vierten und fünften Teile würde man die Tonarten der übrigen Stufen II., III. VI.) wählen müssen, damit stets eine Abwechselung herrscht.

* * *

Die Haupttonart unseres Walzers ist F dur, folglich ist der zweite Teil in C dur zu erfinden.

Sollen die folgenden Teile Interesse erregen, so müssen auch seine Motive beziehentlich zu den Motiven des ersten Teils verschieden gestaltet sein; sie müssen im Rhythmus (d. h. Anordnung der Notenwerte) kontrastieren.

Das erste Motiv des zweiten Teils soll daher auch noch zweistimmig gestaltet werden und soll so aussehen (Beispiel 13):

13.



Die Oberstimme bildet die rhythmische Walzerfigur *e dis e*, die Unterstimme *c* als Halbe mit Punkt.

Im zweiten Takte (Sequenz, Beispiel 14) sind die Rollen vertauscht, hier hat die Unterstimme die rhythmische Figur und die Oberstimme die Halbe punktiert.

14.



Takt 3 (Beispiel 15) ist die Nachahmung (Wiederholung) des „Motives I“ um eine große Terz tiefer. Im vierten Takte (dem Schlußtakte der ersten Phrase) ruhen beide Stimmen auf langer Note:

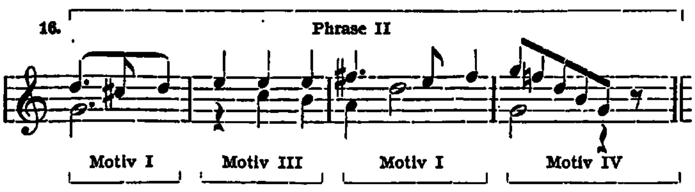
15.



Ein solcher Melodietakt gibt Gelegenheit, einmal in der Begleitung das Motiv zu verwenden [1].

Phrase II (Beispiel 16) zeigt im fünften und siebenten Takt das erste Motiv, während im sechsten und achten Takte neue Motive verwendet wurden:

16.



Takt 4 der Phrase II (der Höhepunkt der achttaktigen Periode) zeigt einen in den Tönen des C dur-Septakkordes fallenden Lauf, welcher zur dritten Phrase (Beispiel 17) überleitet.

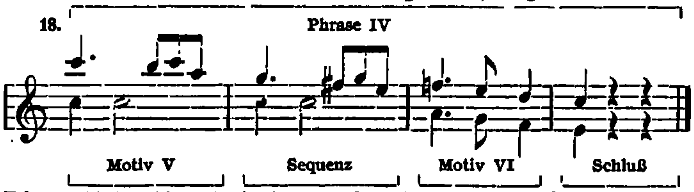
Diese ist eine genaue Nachahmung (strenge Sequenz) der ersten Phrase:

17.



Im vierten Takte jedoch nimmt die Oberstimme (anstatt der Halben punktiert) einen Aufschwung mittels der Schritte des C dur-Dreiklanges bis zur Oktave *(c''')*, mit welchem Tone der erste Takt der Phrase IV (Beispiel 18) beginnt:

18.



Dieser Takt (der dreizehnte), der das neue Motiv V bringt, bildet den Höhepunkt des ganzen Teils II.

Mit dem folgenden vierzehnten Takte (einer freien Sequenz des Motivs V) fällt die Melodie.

Im fünfzehnten Takte schreiten beide Stimmen (als Motiv VI) in Sextenintervallen stufenweise abwärts bis zur Tonika *c* (Takt 16).

Die Begleitung der Melodie des zweiten Teils (Beispiel 19) zeigt dieselben 3 Formen wie im ersten Teil.

Reihe A: im leichten Tanzwalzerstil.

„ B: der Baß ist als besondere Stimme behandelt.

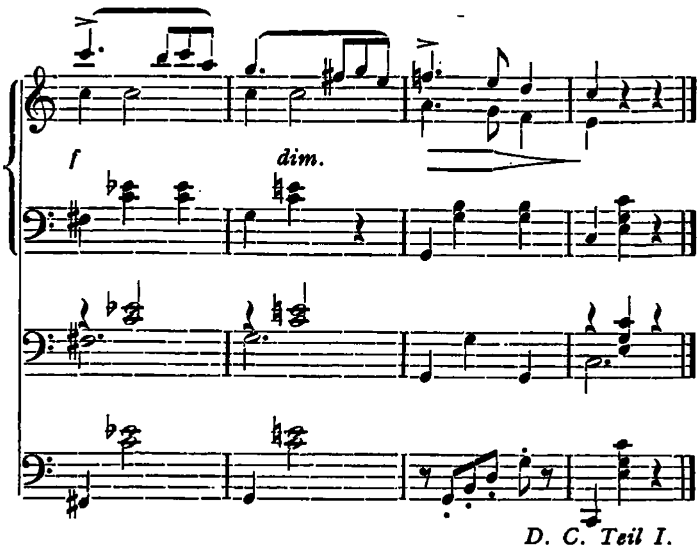
„ C: Durcharbeitung der Harmonie mit Staccatogängen (Takte 1, 3, 5, 7 usw.), sowie teilweise Verwendung des Motivs I (Takt 4).

19.



---

[1] Siehe Beispiel 12, Takt 4, 8, 10, 12 der Reihe C und Beispiel 19, Takt 4 der Reihe C.



D. C. Teil I.

Vorstehendes Beispiel 19 zeigt uns die Harmonisierung des zweiten Teils.

Ein C dur-Satz ist mit den 3 Hauptakkorden der Stufen I, IV, V (C, F, G) und mit dem Dominantseptakkord von C dur *(g h d f)* zu setzen und diese Akkorde wurden auch in unserem zweiten Teile verwendet. In Takt 13, dem Höhepunkte der Melodie, wurde jedoch eine besondere Harmonie gebraucht, der sogenannte v e r m i n d e r t e S e p t i m e n - a k k o r d [1], mittels welchem man leicht einen Abschluß zur Tonika herbeiführen kann, indem er sich regelmäßig in die zweite Umkehrung (Quartsextakkord) des Tonikadreiklangs auflöst, wie in unserem Beispiel 19 ersichtlich.

Nach der üblichen Wiederholung des ersten Teils könnte die Komposition in dieser Gestaltung als „kleiner zweiteiliger Walzer" (Petite Valse) gelten und abschließen [2].

Wir wollen aber in dem Folgenden noch einen dritten Teil erfinden, der Dir, liebe Freundin, ein Trio (oder dritter Teil eines Tanzstückes) vor Augen führen soll.

IV.

Das Trio wird gewöhnlich in der Tonart, welche die Unterdominante der Haupttonart (Stufe IV) zum Grundton hat, gesetzt.

So wie man nämlich in der Melodiebildung einen Aufschwung und Zurückgang wahrnehmen muß, so hat man auch in der harmonischen Anordnung (Tonartenfolge) der einzelnen Teile eine Regel zu beachten, um dem Hörer eine angenehme und nicht schroffe Abwechselung in der Steigerung zu bieten. Es wäre, wie man zu sagen pflegt, ein „schreiender Gegensatz", wollte man nach C dur einen Teil in Cis- oder Fis dur bringen.

Man wählt daher für die folgenden Teile der Reihe nach die der Haupttonart am nächsten stehenden (sogenannten verwandten) Tonarten.

Bringt man z. B. die Haupttonart in C dur, so wäre die zunächst verwandte die Tonart der V. Stufe (G dur), in welcher der zweite Teil zu setzen ist. Die Tonart der V. Stufe bildet die Höhe der Harmoniefolge, sie bleibt in der jeweiligen Komposition die dominierende oder vorherrschende.

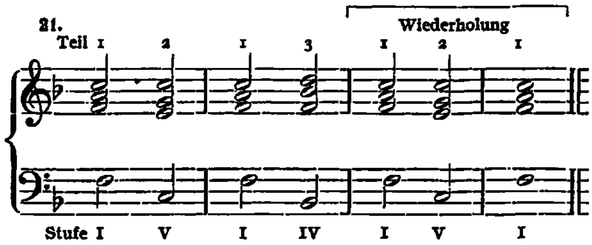
Da wir einen nur dreiteiligen Walzer erfinden wollen, und die Harmonie im zweiten Teile schon den Höhepunkt erreichte, so muß das Trio (oder der dritte Teil) in wieder absteigender Harmonie gesetzt werden; Melodie wie Harmonie muß daher in der Tonart der IV. Stufe (Unterdominantentonart), der demnächst verwandten, erscheinen. Die richtige Tonartenfolge eines dreiteiligen Tanzstückes zeigt uns am besten die bekannte Kadenz mit den Stufen I, V, I, IV, I, V, I. Z. B. in C dur (als Haupttonart) — Beispiel 20:



[1] NB. Der verminderte Septakkord steht auf der siebenten Stufe der Molltonleiter; man kann ihn auch bilden, indem man den Grundton des Hauptseptimenakkordes um eine halbe Stufe erhöht. Wegen seiner mannigfachen Auflösungsmöglichkeiten wird er zu Modulationszwecken gern verwendet.

[2] Siehe Söchting op. 108 No. 12 Moment de Valse (C. F. Kahnt Nachf.).

Auf die Tonart unseres Walzers übertragen (transponiert): Haupttonart F dur (Beispiel 21):



Die Melodie des Trio soll nun mit den vorigen beiden Teilen dadurch kontrastieren, daß es eine sogenannte Kantilene oder gesangvolles Thema bringt, welche in einigen Phrasen wenigstens in langen Noten (gegenüber den kürzeren Motiven der vorigen Teile) besteht, wodurch ihm eine weichere Stimmung zugrunde gelegt wird.

Nach voriger Regel wäre also unser Trio in B dur (der Unterdominantentonart) zu setzen.

In der ersten Phrase (Beispiel 22, Takt 1—4) zeige ich Dir, liebe Freundin, wieder eine neue Variante, indem ich dem Basse die Melodie zuteile und dem Diskant oder Oberstimme die Begleitung überlasse, wodurch die weiche Stimmung noch bedeutend erhöht wird (Beispiel 22):



Die zweite Phrase (Beispiel 23) beginnt mit einer Viertelpause; die Melodie schreitet dann in Viertelnoten des g moll-Dreiklanges aufwärts und in den Intervallen des Septakkordes von B dur (mit Durchgangstönen *c* und *d*) abwärts:



Phrase III beginnt mit dem ersten Takte der Phrase I und bringt dann ein neues zweitaktiges Motiv *(cis d d'''-b)*, welches den letzten Ton *(b)* noch bis zum vierten Takte aushält (Beispiel 24):



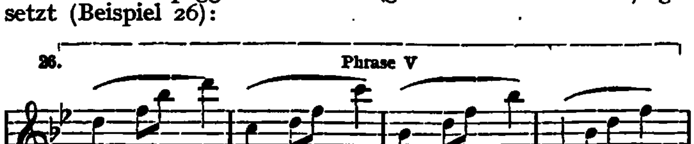
Phrase IV beginnt schon im letzten Takte der Phrase III als ein Auftakt *(fis g)*. Ein in den folgenden 3 Takten auftretendes neues Motiv führt die Melodie abwärts bis zur Dominante *(F)*. Der vierte Takt bringt eine Figur in den Tönen des F dur-Dreiklangs (Beispiel 25):



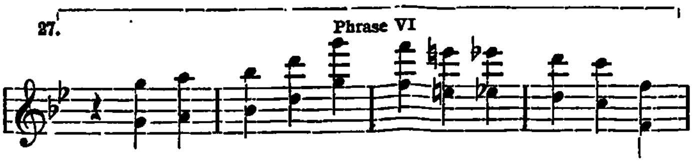
Die Melodie fällt also hier nicht wie im ersten und zweiten Teile im sechzehnten Takte in die Tonika, sondern steht erst auf der Höhe (der Dominante).

Du kannst nun schon erraten, liebe Freundin, daß unser Trio doppelt so lang wird, wie die beiden ersten Teile, und wir sind erst zur ersten Hälfte gelangt. Es wird demnach aus 8 Phrasen (zu je 4 Takten) oder aus 4 Perioden (zu je 8 Takten) bestehen müssen, wie uns Beispiel 30 veranschaulicht.

Phrase V (Beispiel 26) und Phrase VI (Beispiel 27) sind Wiederholungen der Phrasen I und II mit Varianten (Veränderungen) im Diskant. In Phrase V ist die Melodie im Diskant in arpeggierter Form (gebrochene Harmonie) gesetzt (Beispiel 26):



während in Phrase VI die Melodie in Oktaven notiert ist (Beispiel 27):



Die siebte Phrase ist eine Wiederholung der Phrase III mit Umwandlung der letzten Note (♩) in eine Halbe punktiert (Beispiel 28):



Die letzte (achte) Phrase endlich ist wieder zweistimmig gesetzt, wobei die Oberstimme, ein Seufzermotiv [1] anstimmend, in Achteln, die Unterstimme dagegen in halben Noten bis zur Tonika fortschreiten (Beispiel 29):



[1] NB. Seufzermotiv nennt man eine Sequenz von zwei stufenweis abwärtsschreitenden Achteln oder Vierteln; auch mit voranstehender Pause (wie in Phrase VIII), welches man in Sonaten von Haydn und Mozart häufig antrifft.
Siehe Mozart-Sonate in D dur (Peters, Ausgabe No. 3):



Haydn-Sonate in E dur:



(Fortsetzung folgt.)

Max Regers Böcklin-Suite.

Der *Essener* Musikverein hat Max Regers neuestes Werk, die vier Tondichtungen nach Bildern von *Arnold Böcklin* aus der Taufe gehoben, an der gleichen Stelle, wo vor acht Jahren des Komponisten erstes Orchesterkind, die „Sinfonietta", ihre ersten Schritte tat.

Die Kunde vom Böcklin-Werk hörten viele mit Mißtrauen, denn alles andern glaubten sie sich bei Reger, dem allerpersönlichsten Ichmusiker, versehen zu können, als einer solchen Tondichtung. Eines Stückes, das von Gemälden angeregt, sich auf eine breitere Basis der Empfindungen stellte und mit Regers bisherigen Mitteln nicht zu schaffen war. Denn diese Suite ist über seine romantische hinaus ein Frontwechsel und ein Fortschritt, dem Inhalt wie der Form nach. Doch ändert Reger trotzdem sein Inneres nicht. Wenngleich, auf den ersten Blick gesehen, der Anschluß an die malende Programmusik vollzogen scheint — Reger bleibt im Grunde, was er war: ein Empfindungsmusiker, und er wird zum Schilderer nur dort, wo es der Rahmen fordert. Auch geht er nicht daran, Böcklins Farbenträume mit der Orchesterpalette nachzudichten — trotz des klanglichen Reizes dieser Stücke sind sie durchaus in der Manier des Zeichners entworfen; er zieht die melodischen Linien der Empfindungen, wie Böcklins Bilder sie in ihm erweckten.

In der Form sind diese vier Stücke knapper und glücklicher wie das meiste von Reger, und sie bedeuten zugleich ein Aufhellen der Palette wie der Stimmung. Er schrieb zeitweise eine recht unliebenswürdige, verbissene und dabei nicht grade kurze Musik — er komponierte gewissermaßen schlecht Wetter —, hier aber scheint die Sonne und das Ganze zeigt den Willen zu größerer Oekonomie. Reger, der wilde Stürmer und Dränger, ist ruhiger geworden und hält Haus mit seinen Mitteln. So ist er denn vom äußersten linken Flügel der modernen Musik, wo jetzt die Anarchisten toben, schon recht nahe zur Mitte gerückt, und in einigen Jahren wird man sich vielleicht wundern, daß er ein „Inferno" dichten konnte. Obwohl seine Harmonik die gleiche geblieben, verteilt er ihre Wirkungen bewußter und schreibt einen Orchestersatz von entzückender Leichtigkeit, auf dem auch die duftigste Klangperle sich glitzernd verrät. Die Thematik geht wieder auf die feste Linie aus: statt der Akkordballen sehen wir vielfach geschwungene Bogen. Reger besinnt sich auf sein starkes melodisches Talent.

Am Anfang der Suite steht gleich deren stimmungsreichstes und in der Form glücklichstes Stück: **der geigende Eremit**. Ein in Inbrunst versunkenes Ave Maria, das der alte Einsiedler sich und der Gottesmutter singt. Die Kirchentonart gibt ihm aparte Reize der Harmonie und eine Stimmung des Weltentrücktseins. Wie Heiligenschein liegen die Klänge des Orchesters über dem zarten Idyll und umrahmen den Gesang der Sologeige. Ein Musterstück modern klangvollen Orchestersatzes, der das Instrument trägt und es niemals erdrückt.

Dann das Spiel der Wellen, mit behäbiger Lustigkeit, vertraulichen Scherzen und manchem nassen Spaß eine fröhliche Nachdichtung des Bildes, wenn auch ohne die dort erklingende erotische Note. Plötzlich ist alles wie weggewischt: im Nebel vergehen die Gestalten und der sonnige Spuk hat ein Ende.

Die Toteninsel, erhaben feierlich des Lebens letztes Geheimnis bergend, die Stätte tiefen Schauers und wildaufzuckenden Schmerzes — und doch der milden, alles Leid zu seligem Ende tragenden Versöhnung. Ein Satz voll starker Eindrücke, doch der Form lösenden Stimmungsseligkeit solcher Vorwürfe nicht ganz entgangen.

Im Schlußstück, dem Bachanal, geht Reger auf ein wenig bekanntes Bild zurück, das ausgelassenste und derbste, was Böcklin gemalt. Es hängt im Hause Knorr zu München. Betrunkene, torkelnde Soldaten und kreischende Weiber, durcheinandergeratenes Viehzeug und Menschenpack, eine Orgie in der letzten Auflösung. Man merkt es an der Musik, die in atemloser Betriebsamkeit vor nichts zurückschreckt, und Naturlaute, Geschrei und Zoten in wildem Getümmel durcheinander wirft. Ein musikalischer Bauernbreughel, dem in der das Bild umrahmenden Thematik allerdings eine prägnantere Note von Vorteil gewesen wäre. Jetzt wird der Blick mehr auf die Auswüchse als die Gruppen selbst gelenkt, und dem Höllenlärm fehlt das Gegengewicht rhythmisch und melodisch kraftvoller Episoden.

Der grandiose Humor des Bildes ist nicht auf die Musik übergegangen; sie ist mehr Breughel als Böcklin. Doch führt das Stück die Suite zu flottem und rauschendem Ende. Die Aufnahme war herzlich, und die von *Hermann Abendroth* vorbereitete Aufführung ersten Ranges. **Max Hehemann.**

Bernhard Sekles: Der Zwerg und die Infantin.

Tanzspiel in 2 Bildern nach OSCAR WILDE.

Am *Frankfurter* Opernhaus hat ein Werk von *Bernhard Sekles* die Uraufführung erlebt, dem die musikalischen Kreise seit längerem schon mit Spannung entgegensahen. Unsere auch für das musikalische Drama nach neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten suchende Zeit konnte an der Pantomime, dem Tanzspiel, nicht vorübergehen. Bernhard Sekles, der durch seine Serenade beim Dresdner Tonkünstlerfest zuerst der großen Oeffentlichkeit bekannt geworden ist, hat nun nach längerer Zeit wieder ein Werk geschrieben, das dazu berufen scheint, weitere Kreise für diese Art von feiner, moderner Kunst zu interessieren, und sie von ihrer Berechtigung zu überzeugen, wenn ihm die notwendigen stilistischen Lebensbedingungen gegeben werden. „Der Zwerg und die Infantin" ist nach Wildes ergreifendem Märchen „Der Geburtstag der Infantin" von *Karlheinz Martin*, dem Frankfurter Regisseur, für die Szene bearbeitet worden. Wir geben die kurze Inhaltsangabe nach dem Textbuch wieder:

Den Geburtstag der zwölfjährigen Infantin durch kindliche Spiele zu feiern, findet sich der Hof auf der Terrasse des Schlosses ein.

Ein Stierkampf, von Gespielen der Infantin dargestellt, macht den Beginn — dann tanzen die Tänzerknaben das geistliche Menuett „Unsrer Frauen Tanz" — und ein Spiel folgt von jungen Jägern, zu dessen Beschluß die erlegte Beute vor die Infantin gebracht wird: im Weidenkorb ein seltsamer kleiner Zwerg, der das Entzücken der Kinder erweckt.

Der Zwerg, in völliger Unkenntnis seiner grotesken Erscheinung, ist beglückt durch den Beifall, den sein Tanzen und Springen bei den Kindern findet, und als ihm gar die Infantin eine Rose zuwirft, erwacht in ihm eine seltsam innige Liebe.

Mit dem Zug des Hofes in die Schloßkapelle schließt das erste Bild.

Suchend durchstreift im zweiten Bild der Zwerg das Schloß, um die Infantin wiederzusehen. Er tritt in ihr Gemach — aufs äußerste verwirrt von der Pracht der ihm neuen Dinge. Da erblickt er sich im mächtigen Spiegel — die fremde Erscheinung belustigt ihn, der ja um seine eigene Häßlichkeit gar nicht weiß, aufs höchste; aber als er sich selbst im Spiegelbild erkennt, gerät er im Gedenken an den Spott der Kinder und der geliebten Infantin in tolles Rasen und stürzt sich in den Spiegel, vor dem er zusammensinkt.

Die Infantin kehrt mit den Gespielen vom Fest zurück, und beim lustigen Reigen stößt sie an den leblosen kleinen Körper — innehaltend versteht sie sein grauses Schicksal — doch schon wirbelt zu Ende der Tanz — verklingt das Märchen. —

Bernhard Sekles ist der gegebene Komponist für diesen Stoff. Er hat uns ein Werk geschenkt von höchstem Reiz und vollkommener Eigenart in jeder Beziehung: ein musikalisches Kammerspiel. Gleich das „Pastorale" am Anfang verspricht uns ein Fest in doppelter Bedeutung und wir sind vom ersten Augenblick an gefesselt. Von den Szenen, die folgen, ist eine jede ungemein charakteristisch in sich, und doch sind alle organisch innig miteinander verbunden.

Durchleuchtet von der spanischen Sonne, getränkt mit Farben, aber zugleich schon mit einer ganz leisen Schwermut, ziehen die Kinderspiele an uns vorbei, darunter, als besondere Kostbarkeit der Partitur, „Der Marientanz" in glühend-reiner, asketischer Musik. Das Stück, das im Klavierauszug diesem Heft beigegeben, wird im Orchester nur vom Streichquartett (ohne Kontrabässe) gespielt — der Refrain jedesmal von den Holzbläsern. Wunderschön ist am Anfang und Schluß die Huldigung an die Infantin ausgedrückt. Das Ganze ist äußerst kunstvoll. An das hierauf folgende „Furioso der Jäger" schließt „Der Tanz des Zwergen". Dieser Tanz und ein zum zweiten Teil überleitendes Orchesterzwischenspiel sind Stücke meisterhafter Charakterisierungskunst, sowohl in musikalischer Erfindung wie in Rhythmik und Instrumentation. In der Durchführung des zweiten Teiles aber („Der Zwerg und sein Spiegelbild") mit dem tragischen Finale erreicht der Komponist den Höhepunkt an Ausdrucksfähigkeit. Jedoch bei aller Kompliziertheit der Form und der kontrapunktischen Durcharbeitung, bei allem Reichtum der Ausschmückung, bleibt sein Werk beseelt von Wärme, selbstverständlich und notwendig. Nirgends ist Künstelei — immer aber Kunst. Deshalb wurde uns Sekles' Stück zum Erlebnis reinster Art.

Ueber die Aufführung folgendes: Das Orchester unter Dr. *Rottenbergs* Leitung klang im ganzen schön, stellenweise in der Auffassung etwas matt. Die Rolle des Zwergen gab Frl. *Einzig* mit viel Verständnis, augenscheinlich jedoch bedrückt durch die mangelhafte Inszenierung, die eigentlich alles zu wünschen übrig ließ. Es ist wirklich rätselhaft, wie ein Regisseur vom Rufe *Karlheinz Martins* so versagen konnte. Die Dekorationen, für die *Ottomar Starke* zeichnet, sind indiskutabel. Wo waren die mannigfaltigen Farben und der königliche Prunk, wovon das Märchen dichterisch und musikalisch durchdrungen? Das Tanzspiel wurde übrigens, weil es nicht sogenannt „abendfüllend" ist (es dauert eine knappe Stunde), vor dem „Barbier von Sevilla" gegeben. Das Richtige wäre, es als einziges Stück des Abends, aber zweimal hintereinander, spielen zu lassen, oder auch n a c h einem feinen kleinen Schauspiel. Die *Stuttgarter* Hofbühnenleitung, die immer so viel Sinn für das Besondere beweist, könnte auch diesmal wieder zeigen, wie man sich eines solchen Werkes annimmt! —

Noch ein paar Worte über den Lebensgang des Künstlers: *Bernhard Sekles* wurde am 20. Juni 1872 zu Frankfurt a. M. geboren. Nach beendigter Schulzeit studierte er am Dr. Hochschen Konservatorium, und zwar Komposition bei Iwan Knorr und Bernhard Scholz und Klavier bei Lazzaro Uzielli. Nachdem er das Konservatorium verlassen hatte, betrat Sekles seine dornenvolle Laufbahn als Kapellmeister an den Stadttheatern zu Heidelberg und Mainz. Nach zweijährigem Wirken sagte er der Dirigentenkarriere aber Valet; sie gab ihm nicht genügend innere Ruhe zur Komposition. Sekles folgte einem Ruf als Nachfolger Engelbert Humperdincks ans Dr. *Hochsche* Konservatorium, wo er noch heute in Komposition und allen einschlägigen theoretischen Fächern unterrichtet. — Als Komponist ist Sekles niemals von irgend einer Partei ins Schlepptau genommen worden; was er bis heute erreicht hat, verdankt er beinahe ausschließlich seiner Kunst selbst. Der Tonkünstler, der sich von Anfang an für seine Musik ernstlich ins Zeug gelegt hat, ist *Hans Pfitzner*. Seiner gedenkt Sekles in Dankbarkeit, wobei er das Entgegenkommen des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" nicht vergißt. Straßburg wird auch das neue Tanzspiel als eine der ersten Bühnen nach Frankfurt aufführen. Auch Musiker wie Generalmusikdirektor Wolfrum in Heidelberg, Hofoperndirektor Bodansky in Mannheim und Hofopernkapellmeister Kutzschbach in Dresden beginnen sich für Sekles zu interessieren; und wieder ist es, wie neuerdings öfters, ein Engländer, der treffliche Sir *Stanford* in London, der für den deutschen Komponisten eintritt. Im großen und ganzen lastet heute wie früher auf Sekles noch der Fluch des „Unetikettierten", und dies ist für einen Künstler in Deutschland wirklich ein Fluch! Sekles' Musik hat sich weder an Richard Strauß noch an Max Reger entzündet, er gehört erfreulicherweise nicht zu den Nachahmern dieser beiden Meister. Woran sie sich entzündet hat, das fühlen nur wenige in unserer so schnellen und materiellen Zeit!

Johanna Haustein.

Berliner Opernbrief.

Zum Präludium der kommenden Wintersaison haben unsere Berliner Opernbühnen einige Neueinstudierungen und Auffrischungen berühmter Opern aus alter und neuer Zeit gebracht. Die „königliche Oper" begann ihr Arbeitspensum mit einer Aufführung von Aubers „Fra Diavolo", die recht sorgfältig vorbereitet und durchgearbeitet war. Am Dirigentenpult saß Herr *Laugs*, unser neu engagierter Hofkapellmeister. Im ganzen fand sich Herr Laugs mit der Einstudierung ganz gut ab. Seine Direktion war nicht gerade eigen in der Tempoführung und Nuancierung, aber doch sicher und wirkungsvoll, zumal wenn man bedenkt, daß Herr Jadlowker, der die Titelrolle übernehmen sollte, im letzten Augenblick abgesagt hatte und durch Herrn *Hensel* aus Hamburg ersetzt werden mußte. Herr Hensel, ein tüchtiger, den Glanzpunkten der Partie allerdings nicht gewachsener Diavolo, sang ohne vorherige Probe, so daß es genug auszugleichen und zu verbessern gab. Prächtig war das Banditenpaar besetzt. Herr *Knüpfer* (Giacomo) und Herr *Henke* (Beppo) überboten sich in lustigen Einfällen und sorgten für eine hübsche Unterhaltung des Publikums. Sonst standen die Leistungen der Mitwirkenden auf mittlerem Niveau. Auch bei der Neueinstudierung von Wagners „Tristan und Isolde" hielten sich gute und mittelmäßige Leistungen die Wage. Ausgezeichnet war die Isolde der Frau *Leffler-Burkard*, die in dieser Saison in den Verband der königlichen Oper eingetreten ist. Ihre Stimme klingt bis auf kleine Unebenheiten glänzend und kräftig. Und dann ist Frau Burkard auch eine temperamentvolle Schauspielerin, die den Wagner-Stil vortrefflich beherrscht. Die Brangäne von Frau *Arndt-Ober* und Herrn *Knüpfers* König Marke sind als vortreffliche Leistungen seit Jahren bekannt. Weniger gefiel Herr *Kraus* (Tristan). Seine Stimme hat viel von ihrem früheren Glanz verloren und sein Spiel an Kraft und Eigenheit kaum gewonnen. Die Aufführung leitete Generalmusikdirektor *Leo Blech*, der eine schön durchgearbeitete Wiedergabe bot, aber den einheitlichen Zug und die große Linie der Musik in der Ausführung nicht erreichte. In der Inszenierung gab es manches Neue. So nahm das Schiffszelt nicht mehr den ganzen Raum der Bühne ein, es ließ einen Ausblick auf das Meer offen und wirkte so natürlicher als die frühere Einrichtung. Etwas armselig sahen die leichten Zeltbehänge und die Schiffsausstattung aus. Auch die Beleuchtung der Nachtszene war nicht gelungen. Die Bühne war zu Beginn der Szene viel zu hell. Im dritten Akt hatte man dem verwundeten Tristan das Ruhebett genommen. Er mußte auf harter Lagerstatt, an einen Baum gelehnt, leiden. All das sind Neuerungen, mit denen man sich ebensowenig abfinden kann, wie mit der über der Aufführung liegenden Schwere in der Darstellung.

Interessanter ging es im „Deutschen Opernhaus" zu. Die Bühne hat in Frau *Kurt*, die bisher am königlichen Opernhaus wirkte, eine tüchtige dramatische Sängerin gewonnen und durch weitere Neueinstellungen das Solistenensemble erheblich verbessert. Der Spielplan bringt in der Hauptsache Werke der Klassiker und mehr oder weniger bekannte Stücke der älteren Spieloper und der großen Oper. Den Haupterfolg erzielte die Bühne mit der Neueinstudierung von Halévys großer Oper „Die Jüdin". Man hatte der Aufführung die Originalpartitur zugrunde gelegt, traditionell gewordene Striche beseitigt und Dichtung und Musik überarbeitet, ohne dem Werk Gewalt anzutun. So kam das Grelle in der Farbenzeichnung, das Aufeinanderprallen der Kontraste, die „schauerliche Erhabenheit" der Musik, die, wie Wagner sagt, von „einem gewissen elegischen Hauch" verklärt wird, zu prächtiger Wirkung. Und in der Ausstattung und Inszenierung wurde ein Glanz und eine Pracht entfaltet, wie man sie sonst nur von einem Hoftheater erwarten kann. Mit dieser schönen Aufführung, in der Frau Kurt die Recha sang, ist das Werk dem Spielplan endgültig gewonnen. — Als zweite Premiere brachte die Deutsche Oper *Ludwig Thuilles* Märchenspiel „Lobetanz". Dieser Sang von Spielmannslust und -leid machte auf die Zuhörer einen tiefen, lange nachklingenden Eindruck. Niemand denkt bei diesem Märchenspiel an die dramatischen Forderungen Wagners. Mit der Märchenprinzessin und dem fahrenden Spielmann, der die Prinzessin zu zu neuem Leben weckt, mit all dem Wundersamen, was Bierbaum zu sagen weiß, sind wir im Lande der Märchenoper,

die allein durch Stimmungsreize wirken will. Diese Märchenstimmung erhält durch die schmiegsame Lyrik Thuilles einen herrlichen Klangzauber. Alles ist in der Partitur so feinsinnig, durchsichtig und liedmäßig entworfen, daß es eine Freude ist, dieser „undramatischen" Bühnenkunst zu lauschen. Die Oper erschien in einem schönen, stimmungsreichen, szenischen Rahmen. Vielleicht gelingt es dieser trefflichen Einstudierung, das Werk allgemein bekannt zu machen und im Spielplan länger zu halten, als es vor Jahren im königlichen Opernhaus der Fall war. **Dr. Georg Schünemann.**

Rückblicke auf die Breslauer Jubiläumsmusik.

Die städtische „Jahrhunderthalle" auf dem Gelände der Breslauer Ausstellung zur Erinnerung an das auch Schlesiens Geschichte sehr wichtige Jahr 1813 ist die Stätte bemerkenswerter künstlerischer Veranstaltungen gewesen. Bemerkenswert als unerfreuliches Ereignis von negativer Bedeutung war *Gerhart Hauptmanns* Festspiel. Die „zur Handlung gehörende Musik" von *Einar Nilson* hat nur wenig Gelegenheit, besondere Beachtung zu wecken. Der Ort dieser Aufführungen ist ein kolossaler Zentral- und Kuppelbau, den der hiesige Stadtbaurat *Berg* aus Eisenbeton, dem „Baumaterial der Zukunft", geschaffen hat. Der äußere Eindruck ist nicht günstig, erst im Innern kommt die mit einem Durchmesser von 67 m „größte Kuppel der Welt" zu erhabenster Wirkung. Der Riesenbau gibt gewiß 10 000 Personen bequeme Unterkunft. Auf der Ostseite erhebt sich die „größte Orgel der Welt", ein Werk von *Sauer* (Inhaber Walcker) in Frankfurt a. O. Die Akustik der gigantischen Rotunde ist sicherlich nicht „die beste der Welt", sondern der Verbesserung sehr bedürftig. Der Orgelklang war bisher stets ausgezeichnet, und fast immer wirkte auch der Chor- und Sologesang sehr gut, aber das gesprochene Wort forderte manchmal, je nach der Stellung des Redners, ein mehr oder minder starkes Echo heraus. Ganz unzulänglich war die Akustik bei Instrumentalmusik. Im „Meistersinger"-Vorspiel waren die Blechinstrumente tyrannische Herren, die Streicher widerwillige Sklaven, die Paukenschläge hörte man immer erst eine halbe Sekunde später, als man sie sah, und ein vielstimmiger Widerhall leitete des Hörers rhythmisches Gefühl und des Partiturlesers achtsame Augen vollends auf Abwege. Gründliche akustische Experimente werden sehr nötig sein.

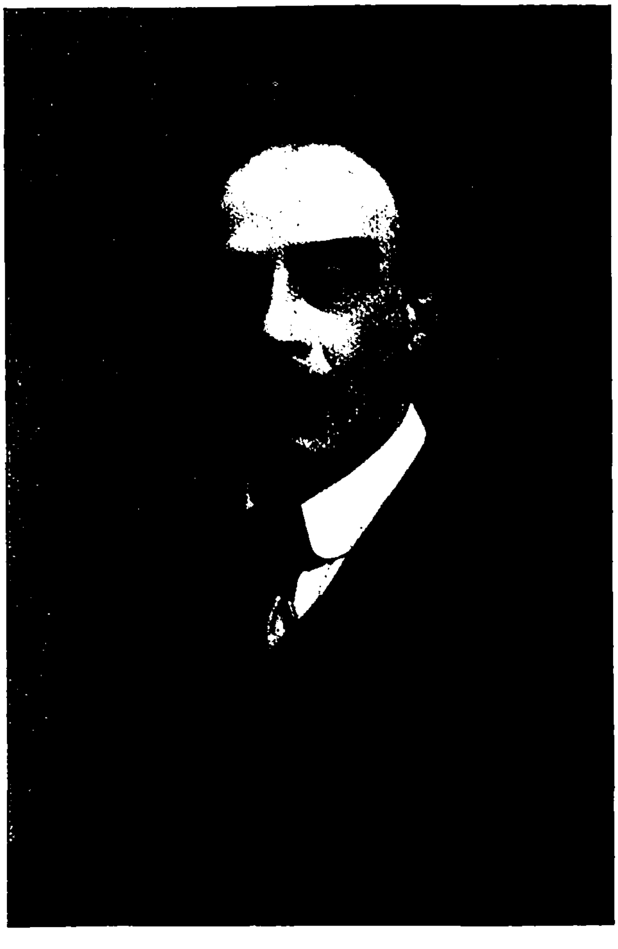
Am besten kam bisher der Männerchorgesang zur Geltung. Davon überzeugte man sich bei der akademischen Feier des Regentenjubiläums des Kaisers, bei der von der Breslauer Studentenschaft einberufenen Festversammlung zum Gedächtnis der Freiheitskriege und bei den Konzerten zum 50jährigen Jubiläum des Schlesischen Sängerbundes, in dem die Breslauer Sängerschaft durch die von den Herren *M. Krause, Gulbins, Fiebig* und *Lindner* geleiteten Vereine würdig vertreten war. Die bedeutendste musikalische Veranstaltung verdankte man dem „Musikausschuß" der Breslauer Jahrhundertausstellung. Die verstärkten Kapellen des Stadttheaters und des Orchestervereins versammelten sich zu löblichem Tun in der Festhalle. Auf dem Stufenpodium, das der Standort für Gerhart Hauptmanns Festspiel gewesen ist, saßen 142 Musiker; aber selbst bei den größten Steigerungen und den klanglich stärksten Höhepunkten hätte man glauben können, daß nur 42 Instrumente den Klangkörper bildeten. Darum blieb dem zur Einleitung dienenden Kaisermarsch von Wagner die volle Wirkung versagt. Daß die Akustik für die Geigen vorteilhaft ist, erkannte man bei den hier zum ersten Male gespielten „Intermezzi Goldoniani" von *Enrico Bossi*, einer durch Zartheit und Zierlichkeit anheimelnden Suite von Tanz- und Traumstücken. Tanzrhythmen, aber rassigere, im Nationalkolorit stärkere als die des Italieners, machen auch den Wesenskern der „Scheherazade" von *Rimsky-Korsakow* aus. Der morgenländische Märchenzauber ist durch instrumentale und thematische Mittel gut getroffen, der orientalische Charakter zeigt sich aber auch in der uferlosen Lust zu fabulieren.

Im „Zarathustra" von *Richard Strauß* kamen die kontrapunktischen Feinheiten nicht immer genügend zur Geltung. *Julius Prüwers* hervorragende Begabung verstand dann in Liszts „Präludien" die physischen Schwierigkeiten restlos zu überwinden. Dieses Festkonzert erfüllte vier meiner hier schon geäußerten Wünsche: Es fand ohne Solisten statt, spendete nur moderne Tonwerke, wahrte Stileinheit in der Vortragsfolge und bot zum ersten Male in Breslau den Konzertbesuchern Programmbücher dar. Der Verfasser der Erläuterungsschrift ist Herr Dr. *Martin Ehrenhaus*. Ein Rückfall ins Kleinstädtische war nur die Tatsache, daß in Scheherazades Erzählung und Zarathustras Gedankenwelt durch ein offenes Fenster der Halle rücksichtslose Gartenmusik hineintönte. Das war wieder eine von den vielen Ungeschicklichkeiten unserer „Verantwortlichen".

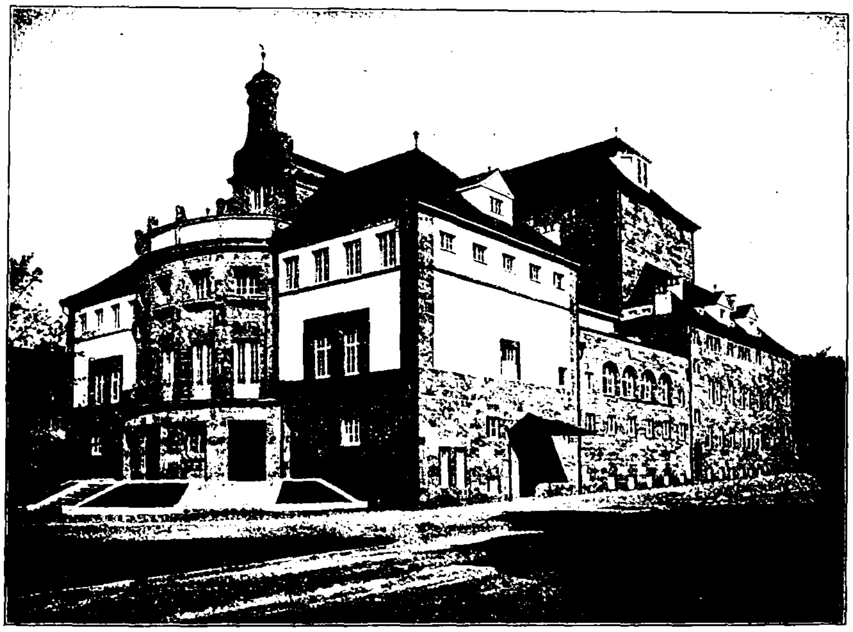
Eine nur äußerlich festliche Veranstaltung war das Festkonzert zum Regierungsjubiläum des Kaisers. Mit einer für Breslau neuen Kantate von *Hugo Kaun* wurde es wirkungs- und verheißungsvoll eingeleitet, den pomphaften Schluß bildete eine sehr wenig bekannte Komposition von *Richard Strauß*, die „Dem Friedensfürsten" gewidmete Hymne für einstimmigen Chor, Orchester und Orgel. Was dazwischen lag, war teils vom Uebel, teils anständiger Durchschnitt. Die rhythmischen Meinungsverschiedenheiten zwischen Frau *Dux* von der Berliner Hofoper und dem Orchester vermochte der dirigierende Herr *Pieper* nicht auszugleichen. Bachs Suite in D dur ließ er ohne Grazie, ohne dynamische und rhythmische Nuancen wie eine musikalische Strafarbeit herunterspielen. Der Pianist Dr. *F. Rosenthal* behandelte Chopins „Große brillante Polonaise" weder groß noch brillant. Seine rühmenswerten Musikertugenden zu zeigen, gab ihm *Graf Hochbergs* Klavierkonzert in c moll Gelegenheit. Das ist gewiß eine liebenswürdige, geschmackvolle Eklektikerarbeit, aber sie rechtfertigt nicht den Beifallsorkan, der dem anwesenden Komponisten auf einen Wink des Dirigenten (!) vom Chorpodium entgegenbrauste.

Ueber das Konzert zum „Schlesiertage" kann ich mich nicht äußern; doch es sei erwähnt, daß Kompositionen auf Texte in schlesischer Mundart und andere volkstümliche Kompositionen von *Paul Mittmann* als Proben musikalischer Heimatskunst geboten wurden. Mittmanns kleinbürgerlicher Liedertafelgesang „Mein Schlesierland" bildete den Schluß der Kindermassenchöre in der Jahrhunderthalle, die sich trotz ihrer riesenhaften Größe dreimal bei diesen Konzerten von 2800 Knaben und Mädchen ganz füllte. Der Orgelkoloß erwies sich noch als etwas widerspenstig. Um so williger folgten die Mitglieder der sangeskundigen Breslauer Volksschuljugend den großen, teils von künstlerischer Einsicht und pädagogischem Geschick zeugenden Winken ihrer Lehrer und Leiter, der Herren *P. Marx* und *A. Zobel*.

Dieser Symphonie der 2800 folgt das größte musikalische Ereignis der Breslauer Festzeit: Mahlers „Symphonie der Tausend", womit zugleich eine Breslauer Musikfestwoche eingeleitet wurde. Das Werk ist also verhältnismäßig spät nach dem Osten Deutschlands gekommen. Abscheulich ist der amerikanisch reklamehafte Titel, dem zuliebe man auch bei uns spaßigerweise „insgesamt 1000 Mitwirkende" aufgeboten hat. Aber nomen ist hier kein omen, denn die



BERNHARD SEKLES.
Photogr. Hans Fohr, Frankfurt a. M.



Das neue Heilbronner Stadttheater von Theodor Fischer.
Hofphotogr. Brandt, Heilbronn.

Symphonie ist frei von Amerikanismus und Materialismus, sie ist das Werk eines Idealisten; auch in ihren Schwächen. In der Aufführung belohnte sich die große Mühe, die Prof. Dr. *Dohrn* auf die Einübung verwendet hat, reichlich. Er beherrschte das Riesenspielzeug — Chor, Soli und Instrumente jeder möglichen Gattung — vollkommen und zeigte die Stärke seiner Begabung wieder in der Schulung der Chöre. Zur Verstärkung des heimischen Orchesters war das Berliner „Blüthner-Orchester" herangezogen worden. — Seinen Aufenthalt in Breslau benutzte das jetzt auf achtbarer Höhe stehende Orchester unter der tüchtigen Leitung des noch jungen und noch nicht genügend selbstischen Herrn *Max Wachsmann* außerdem zu einem eigenen Konzert mit einem viel zu langen Programm, das nur gute alte Bekannte enthielt. Herr *Wittenberg* spielte das Konzert von Brahms in reifer Auffassung und technischer Gediegenheit. —

Ueber die neue Breslauer R i e s e n o r g e l und ihre Einweihung durch Reger und Straube wird in einem besonderen Artikel berichtet. Die Gelegenheit, die unangenehme Eigenschaft eines „Echos" in unserer „Jahrhunderthalle" zu beobachten, bot sich abermals in dem nur teilweise anregenden Konzert des mit Recht berühmten „Leipziger Männerchors" unter *Gustav Wohlgemuths* ausgezeichneter Führung bei den Sologesängen des Herrn *A. Kase.* Auf den Kehrreim „Der Husar, trara! was ist die Gefahr?" gab von dem westlichen Teil des Kuppelraumes jedesmal ein Echo laut Antwort. Die Akustik erweist sich am besten, wenn die Schallerreger von der Höhe des Orgelpodiums ans Gehör dringen. Dort befand sich das von Herrn *Ejnar Nilson* geleitete Orchester in den Aufführungen des *Vollmöllerschen* Gebärdenspiels „Das Mirakel".

In *Humperdincks* Musik erkennt man keine Spuren der Krankheit, in die der Komponist während oder nach ihrer Beendigung verfiel. Sie ist kerngesund und frisch, liebenswürdig und fein, volkstümlich und einfach. Die schlichten Weisen des Kinder- und Volksliedes sind bevorzugt. Große Gedanken und starke, eigenartige Prägungen fallen nicht auf, doch von reizvoller Eigenart ist die Durchführung des Spielmannsmotivs in der vorletzten Szene. Die Stimmungsvermittlung, die der Komponist mit natürlichen Mitteln beifallswürdig übernimmt, hat *Max Reinhardt* durch Künsteleien, wie z. B. Glockengeläute bei allen Stockungen des wirkungsvollen dramatischen Prozesses, fördern wollen, wahrscheinlich um den Eindruck des Aufenthalts in einem Münster zu erreichen. Doch selbst die kühnste Phantasie wird sich unser Jubiläums-Amphitheater nicht zu einer Stätte romantischen Zaubers umbilden können. **Dr. Paul Riesenfeld.**

Dem Gedächtnis einer Sängerin.

In der alten, rebenumkränzten Neckarstadt Eßlingen ist am 12. Oktober im hohen Alter von 89 Jahren *Berta Leisinger*, geb. Würst, aus dem Leben geschieden. Wer war die Verstorbene? — wird mancher fragen, der vielleicht zum ersten Male den Namen in diesem Blatte liest. Die Zahl derer ist allmählich klein geworden, die den Namen Berta Leisinger einst begeistert auf den Lippen trugen als den einer Großen im Reiche der Sangeskunst, als einer jener „leuchtenden Sterne", die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts am *Stuttgarter* Kunsthimmel glänzten: der feurige *Johann Baptist Pischek*, der ernste, stimmgewaltige *Franz Joseph Schütky*, der phänomenale *Heinrich Sontheim* mit dem berückenden Glanz der Koloraturen und Wohllaut der Stimme, die unvergleichliche *Mathilde Marlow*. Sie alle waren zu gleicher Zeit Mitglieder der Stuttgarter Hofoper, der sie damals einen europäischen Ruf verschafft haben; kaum eine andere Bühne konnte sich des Besitzes gleicher Gesangsgrößen, von denen jede eine Spezialität seltenster Art war, für jedes einzelne Rollenfach rühmen. Das wußte aber auch das Stuttgarter Publikum nach seinem vollen Werte zu schätzen, denn wenn z. B. in Meyerbeers „Hugenotten" in dem großen Finale des 2. Aktes die Genannten als Raoul, Saint Bris, Nevers, Margarete von Valois und Valentine nebeneinander auf der Bühne standen, im edlen Wettstreit ihrer Kunst, da lag's wie feierliche Andacht über dem ganzen Hause, das Schönste an Harmonie und Wohlklang der Stimmen wurde hier gehört.

Berta Leisinger entstammte einer echten Künstler- und Musikerfamilie; sie war im Jahre 1828 zu Königsberg i. Pr. als Tochter des dortigen Musikdirektors und Kapellmeisters Würst geboren. Gleich ihr, haben sich fast alle ihre Geschwister der Bühne gewidmet. Nach Königsberg, Stettin, Leipzig debütierte sie 1849 als Lucretia Borgia am Hoftheater zu Stuttgart; weitere Gastspiele als Valentine in den Hugenotten, Fidelio und Romeo führten zu ihrem Engagement an dieser Bühne, an der sie zunächst drei Jahre lang, bis 1854, erfolgreich wirkte. Dann verpflichtete sie sich für 2 Jahre an das Hoftheater zu Braunschweig. An der Stuttgarter Hofbühne aber wurde man bald gewahr, welch großen Verlust ihr Weggang bedeutete, so daß 1854 ihre Zurückberufung erfolgte. Und solcherart wußte die damalige Hoftheater-Intendanz die Wiedergewonnene an dieses Kunstinstitut zu fesseln, daß sie, deren Bedeutung als hochdramatische Sängerin man in ganz Deutschland kannte, trotz der verlockendsten Anträge sich für keine andere Bühne mehr gewinnen ließ, sondern nur noch gelegentlich an großen auswärtigen Kunstinstituten gastierte. Verhältnismäßig frühe, schon 1866, trat sie in den Ruhestand.

Berta Leisinger war eine Schönheit, eine stolze, königliche Erscheinung, und ihrer imponierenden Wesensart entsprachen auch die Gestalten, die sie auf der Bühne schuf. Alle waren von einer erhabenen Größe und von einem gewaltigen Atem der Leidenschaft beseelt. Ihre Glanzrollen Valentine, Fides, Recha, Norma, Fidelio, Donna Anna, Iphigenie sprachen davon. Die Künstlerin war verheiratet mit dem Kgl. Württemb. Oberstabsarzt Dr. Leisinger, und sie hatte das Glück und die Freude, in ihrer Tochter *Elisabeth*, die sich ebenfalls der Bühne widmete, nicht nur eine kongeniale Künstlerin, sondern eine sie selbst noch überragende Sängerin emporblühen und Triumphe feiern zu sehen. Es war ein schmerzlicher Verlust für das ganze musikalische Deutschland, als auch Elisabeth Leisinger, als gefeiertstes Mitglied an der Berliner Hofoper wirkend, im Zenit ihres Ruhmes von der Bühne schied, um dem Oberbürgermeister von Eßlingen, Dr. Mülberger, die Hand zum Ehebund zu reichen. Im Hause ihres Schwiegersohns war der Mutter, Berta Leisinger, umsorgt von inniger Kindesliebe, ein langer, schöner und sonnenheller Lebensabend beschieden. Mit Berta Leisinger ist das letzte Glied aus der Reihe berühmter Stuttgarter Bühnenkünstler eines vergangenen Jahrhunderts ins Grab gesunken. *C. J.*

Das neue Stadttheater in Heilbronn.

Nicht nur, weil es im Schwabenlande liegt, möchte die Stuttgarter „N. M.-Z." auf diesen neuen Theaterbau etwas näher eingehen. Der Baumeister, *Theodor Fischer*, fordert ebenso dazu auf, wie schließlich die Tatsache des nun vollendeten Heilbronner Theaters der Erwähnung sicher wert ist. Fischer, der früher in Stuttgart wirkte, aber erst, nachdem er fort war (das ist bezeichnend), für Württemberg mehr in Betracht kam, hat mit seinem Kunstgebäude in der Schwäbischen Hauptstadt zu schärfstem Widerspruch herausgefordert, und die Stimmen der Begeisterung klangen demgegenüber dünn, wenn auch öfter mehr als laut. Man sagt, die Eigenwilligkeit des Architekten habe einen der schönsten Plätze deutscher Residenzen durch seine rücksichtslose Art, über

die Bedingungen der Umgebung hinwegzusehen, verdorben. Außerdem wirke der äußere Anblick des Kunstgebäudes selber nichts weniger als einheitlich und schön. Trotzdem haben die Heilbronner den Mut gehabt, Theodor Fischer ihren Theaterbau anzuvertrauen.

Die Frage tauchte sofort auf: wie wird sich ein Architekt, der nicht zu den abgestempelten deutschen Theaterbaumeistern gehört, mit der Aufgabe abfinden? — Zunächst ist Fischer auch hier wieder seinem Eigenwillen gefolgt und hat einen Musentempel hingestellt, der natürlich empfindenden Menschen wider den Strich gehen muß. Nur hat er es diesmal im Gegensatz zu Stuttgart verstanden, sich der „Situation", dem gegebenen Stadtbilde anzupassen. Der Bau sieht so aus, wie man sich Heilbronn vorstellt. Aber er sieht nicht so aus, wie man sich ein Theater vorstellt. Der Eingang allein gibt den Eindruck hierfür noch nicht, und erst das notwendigerweise höher nach hinten gelegene Bühnenhaus — wenn es anders zu machen gewesen wäre, hätte es Fischer sicher „anders" gemacht — läßt den Zweck erkennen. Was hat solch Gebaren aber für einen Sinn? In der Hauptfront Wohnhäuserfenster! Und das Ganze, das gewiß schöne Einzelheiten hat, entspricht in seiner äußeren Form der inneren nicht in allem. Kein Mensch ahnt diesen Zuschauerraum, wenn er draußen als Betrachter weilt, sondern er denkt sich ganz etwas anderes im Innern. Ist es aber nicht bisher das Kennzeichen der Kunst gewesen, daß Inneres und Aeußeres, Inhalt und Form sich decken? Pellegrinis Fassadengemälde — ruhende Figuren — sind eigenartig und haben natürlich Widerspruch bei der Bevölkerung erweckt. (So grob wie in Stuttgart, wo Pellegrinis Jüngling am Kunstgebäude mit Tinte besudelt wurde, äußert sich das Mißfallen der Heilbronner freilich nicht.) Im allgemeinen: der Maler ist dem Laien gegenüber für die Richtigkeit oder Möglichkeit der Darstellung verantwortlich, wie der moderne Musiker für seine „Kakophonien", bis das Ohr des Minderbegabten sich an die fremden Harmoniewelten gewöhnt hat. Den inneren Raum nun möchte ich als einen der schönsten und bestgelungensten Theaterräume bezeichnen. Die elliptische Form des Zuschauerraums geht in idealer Weise zur Bühne über, deren Proszeniumsrechteck glänzend „drinsteht". Die beiden Galerien bringen die viel umstrittene Frage des „Amphitheaters" der weiteren Lösung nahe. Die braune, mahagoniartige Täfelung ist von wohltuendster Wärme, die schwarzen Linien darin, der alte Reichsadler mit dem hübschen Spruch (!) über dem Vorhang, die grotesken Tiergestalten wirken überaus lustig. Hier fühlt man sich wohl und kommt in Stimmung, hier ist man „beieinander" und doch nicht so eng zusammen wie z. B. im Kleinen Haus in Stuttgart. Die Akustik ist so warm und deutlich, daß selbst das viel zu schmal gehaltene und etagenförmig aufgestellte Orchester noch gut klingt. Die Bühne ist, wie gesagt, eine vorzügliche Fortsetzung dieses schönen, noblen Zuschauerraums; der Vorhang mit seinem silbernen Plättchenbeschlag wirkt wie in einem Märchen. Wäre das Aeußere an Wahrheit des Ausdrucks und des Zwecks dem Inneren entsprechend, so hätte Heilbronn eines der schönsten neuen Theater!

Die Mittel für den Bau — um 720 000—750 000 M. ist hier etwas hingestellt worden, woran sich die teuren Protzenbauten in Nürnberg, Freiburg usw. ein Beispiel nehmen könnten —, die Mittel für ihr Theater haben die Heilbronner selber aufgebracht. Und daß sie darauf stolz sind, wird man ihnen nachfühlen können. Als die Seele des Ganzen gilt Hofrat Bruckmann; er hat auch ein Festspiel, sogar ein „Weihefestspiel", gedichtet, das gar nicht schlecht für den Zweck war. Der festspielübliche Pathos war durch realistische Figuren und einen Narren gedämpft. Die Heilbronner Spießer, die auftraten, um über den neuen Bau zu schimpfen, bis sie sich bekehren ließen (obgleich sie nicht in allem unrecht hatten), stellten eine lustige Gruppe dar, und die Selbstpersiflage des Theaterdirektors mit dem Wahlspruch à la Kniese „Wir machen alles": „Hamlet", „Lustige Witwe", „Richard Strauß und Parsifal", war wirklich alles mögliche. Daneben gab's dann Reigen, einen Thespiskarren, tanzende, singende, schreitende Mädchen, und was sonst noch zu einem richtigen Festspiel gehört. Mit Ausnahme von ein paar Schauspielern wirkten nur Dilettanten mit, wodurch der Zweck der Sache am vollkommensten erreicht und der der Gelegenheit entsprechende Eindruck erzielt wurde. *August Richards* Musik ist feine Arbeit und wertvoll.

Und nun kam nach einer langen Pause, während der das Theater besichtigt wurde, der ganze dritte Akt der „Meistersinger" von Richard Wagner an die Reihe: „Wir machen alles!" Aber bald schlug die etwas bängliche Stimmung in Staunen um, namentlich als es aus der (dekorativ unmöglichen) Schusterstube auf die Festwiese ging. — Vor nicht zu langer Zeit noch galten die „Meistersinger" für unüberwindbar an Schwierigkeiten, heute führen sie Städte mit 40 000 Einwohnern vor einem kritischen, geladenen Publikum auf. Allerdings war für die Vorstellung ganz außerordentlich gearbeitet worden. Voran das Orchester (Kapelle des 122. Regiments), die ihr Dirigent *Eschrich* vorzüglich einstudiert hatte. Dann hatten sich die Gesangvereine für die Chöre zur Verfügung gestellt. Und die Solisten hatten auch bis ins kleinste studiert und brachten zum Teil Leistungen heraus, die bereits höheren Ansprüchen genügten. Kapellmeister *Nöhren* dirigierte mit Temperament und war den Mitwirkenden ein sicherer Führer. Die Freude darüber, daß man eine von offenbarem künstlerischem Willen getragene anspruchsvolle Vorstellung zustande brachte, an der sozusagen ganz Heilbronn beteiligt war, erfüllte die Festversammlung. Die Heilbronner haben Opfersinn bewiesen, als sie ihr Theater bauten, Direktoren und Schauspieler sollen dessen stets eingedenk sein und sich der neuen Stätte in Auswahl der Stücke wie im Spiel würdig zeigen. *O. K.*

Kritische Rundschau

Bremerhaven. Unser junges Theater hat die dritte Spielzeit begonnen. Als man den großen Wechsel im Opern- und Operettenpersonal sah, fragte man sich, ob die Höhe, die am Ende der zweiten Spielzeit erreicht worden war, wohl noch gehalten werden würde. Nun, wenn man von dem bis jetzt Geleisteten auf die Zukunft schließen darf, so wird man auch weiterhin eine aufsteigende Linie voraussagen können! Das neue Operettenpersonal hat sich im „Vogelhändler", von *Richard Fritsch* dirigiert, gleich auf sehr vorteilhafte Weise vorgestellt. Mit gespannter Erwartung sah man der „Aïda"-Aufführung zur Feier des 100jährigen Geburtstages von Giuseppe Verdi entgegen. Es war eine Aufführung, die dem regieführenden Direktor *Burchard*, sowie Darstellern und Musikern, Dirigent *Heinz Berthold*, alle Ehre machte, und einen tiefen Eindruck hinterließ. Wenn man noch dazu bedenkt, daß fast alle Sängerinnen und Sänger ihre Rollen zum erstenmal sangen, und daß die kleine Bühne den Volksszenen manche Schranke zog, so ist das Geleistete doppelt einzuschätzen. *Erna Bauer* sang die Aïda, *Stephanie Rose* die Amneris, *Wilhelm Rode* den Amonasro, *Emil Bär* den Radames, den König *Karl Brandes*, den Oberpriester *Lino Vesco*. Die „Aïda"-Aufführung war für unsere Stadt ein Ereignis, das noch lange nachwirken wird. Dr. *Fr. Oeding.*

Königsberg i. Pr. Die konzertmäßigen Aufführungen haben einen erfreulichen Anfang mit einem Kammermusikabend genommen, an dem das früher in Königsberg heimische Ehepaar *Schennich-Braun* musizierte. Gespielt wurden hier u. a. *Julius Weismanns*, vom Danziger Tonkünstlerfest her bekannte und geschätzte „Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria". Eine aus altbekannten Kräften gebildete neue Kammermusikvereinigung (erste Violine: Herr *Becker*) führte sich mit einem klassischen Programm verheißend ein. Reinsten



Das Innere des neuen Heilbronner Stadttheaters.
Hofphotogr. Brandt, Heilbronn.

Genuß brachte uns ein Besuch des von Rüdel geleiteten Berliner Hof- und Domchors. Die Aufführung des sechzehnstimmigen Crucifixus von Caldara, der achtstimmigen Motette von J. S. Bach wirkten geradezu als Offenbarungen. Neu waren für Königsberg *R. Straußens* sechzehnstimmige Hymne (die ist nicht bloß für Königsberg „neu“, Red.) und *W. v. Baußnerns* herrliche „Weihe der Nacht“. — Das Königsberger Stadttheater trat mit einer Reihe von Neueinübungen altbekannter Opern hervor, die die Brauchbarkeit des Ensembles erwiesen, über die neuen technischen Errungenschaften aber noch kein abschließendes Urteil erlauben. Dr. *E. Kroll.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhause in Berlin ist *Wagners* „Lohengrin“ zum 600. Male in Szene gegangen. Dazu schreibt das „Berl. Tagebl.“: Die Erstaufführung fand am 23. Januar 1859 statt; die Hauptrollen waren mit den Damen Wippern, Wagner, den Herren Formes, Krause, Fricke, Phister besetzt. Langsam nur brach die Anerkennung sich Bahn, das Jahr 1866 verzeichnet erst die 25. Wiederholung, die mit den Herren Niemann und Betz neubesetzt worden war. Nach seiner Rückkehr aus dem französischen Feldzuge, im Jahre 1871, besuchte Kaiser Wilhelm I. die 50. Aufführung und im Jahre 1876 war das erste Hundert erreicht, Frau Mallinger, Frau Brandt, die Herren Niemann, Betz waren im Besitz der Hauptrollen, das zweite Hundert folgte 1885, das fünfte im Jahre 1906. — Nur zwei andere deutsche Werke haben dieses Höchstmaß von Wiederholungen bisher überschritten: „Don Juan“ mit 654 und „Der Freischütz“ mit 693 Aufführungen. — In Hamburg ist soeben der „Lohengrin“ zum 500. Male aufgeführt worden.

— Die Oper „Marcella“, die den jungen italienischen Komponisten *Umberto Giordano* zum Musikautor hat, ist nun auch von der neuen Hamburger Oper angenommen worden. Das Hoftheater Stuttgart bringt die Uraufführung.

— „Der Abenteurer“, ein Spiel in vier Akten von *Julius Bittner*, soll am 30. Oktober am Kölner Stadttheater die Uraufführung erleben.

— *André Messager* arbeitet gegenwärtig an der Komposition eines vieraktigen Bühnenwerkes, „Béatrice“, zu dem die bekannten Schriftsteller de Flers und de Caillavet den Text verfaßt haben. Die Uraufführung des Werkes soll Anfang März in Nizza stattfinden.

* * *

— In München hat Emmeran Stoeber in seinem Abschiedskonzert „Sommermärchen“, Divertissement für Violoncell allein, op. 30, von *Joseph Haas*, gespielt und als Uraufführung die Symphonie für Violoncell und Orchester, op. 11, von *Gottfried Rüdinger*. (Von Rüdinger brachte die „N. M.-Z.“ erst kürzlich wieder ein Klavierstück in Heft 1.)

— Man hält es für angebracht, schon heute folgende Notiz der Oeffentlichkeit zu übergeben: *Arthur Nikisch* tritt, wie aus Leipzig berichtet wird, Ende Februar eine größere Konzertreise ins Ausland an. An seiner Stelle wird Hans Pfitzner das auf den 5. März fallende Gewandhauskonzert dirigieren. — Krisengerüchte aus Straßburg stehen wohl kaum im Zusammenhange mit dieser Meldung. Doch auch für Karlsruhe wurde seinerzeit Pfitzner an einflußreicher Stelle stark befürwortet.

— Das Chor- und Orchesterwerk *Arnold Schönbergs*, „Gurrelieder“, soll nach seiner Uraufführung in Wien zunächst in Leipzig aufgeführt werden und zwar durch das verstärkte Winderstein-Orchester, den Leipziger Männerchor und die Leipziger Singakademie. Danach sollen Aufführungen in der Leipziger Besetzung in Berlin, Dresden und anderen Orten stattfinden. Der Komponist selbst wird sein Werk dirigieren. Die Aufführungen werden ermöglicht durch ein Komitee, an dessen Spitze Frau Albertine Zehme steht, die Gattin des Leipziger Justizrats Zehme.

— Aus Leipzig wird weiter berichtet: Der Erfolg des im Jahre 1911 hier veranstalteten letzten großen *Bach*-Festes hat die Stadt ermutigt, künftig alle großen Bach-Feste bei sich abzuhalten, nachdem die maßgebenden Körperschaften auf Antrag hin sich bereit erklärt hatten, eine Ueberschreitung der Kosten bis zu 5000 M. übernehmen zu wollen. Leipzig wird erstmalig wieder 1914 und dann alle drei Jahre ein Bach-Fest veranstalten. Für nächstes Jahr sind die letzten drei Tage der Pfingstwoche in Aussicht genommen.

— Pater Hartmann *von an der Lan-Hochbrunn* hat kürzlich ein Tedeum vollendet. Die Uraufführung soll am 12. Dezember in der Münchner Tonhalle unter Leitung des Komponisten stattfinden.

— „Sinfonia engiadina“ betitelt sich ein neues Werk für großes Orchester, zwei gemischte Chöre, zwei Knabenchöre, vier Soli und Orgel, das *Franz Mikorey* vollendet hat. Die Symphonie ist ein Hymnus auf die Berge des Engadin, die Welt Segantinis. Dem Schlußsatz liegen die Verse „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete . . .“ aus Paulus Kor. I, 13 zugrunde. Die erste Aufführung des Werkes soll im Frühjahr unter Leitung des Komponisten mit dem Philharmonischen Orchester in *Berlin* stattfinden.

— Die unter Leitung von *Fritz Busch* stattfindenden städtischen Abonnementskonzerte in Aachen bringen an Novitäten: *E. Moor*, Stabat mater für Frauenchor und Altsolo mit kleinem Orchester; *Max Reger*, Motette für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella; *D. F. Tovey*, Symphonie D dur, Uraufführung; *F. Delius*, Lebenstanz für großes Orchester; *W. A. Mozart*, „Venite populi“ für achtstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel. Die acht städtischen Symphoniekonzerte: *A. Somerwell*, Konzertstück für Violine (Uraufführung); *A. Dvorak*, Heldenlied für Orchester; *Erich Wolfg. Korngold*, Sinfonietta für Orchester; *Otto Neitzel*, Klavierkonzert; *Claude Debussy*, Printemps, Suite symphonique; *Max Reger*, Symphonischer Prolog.

— Der Wiener Konzertverein kündigt folgende Novitäten an: *Max Reger*, Tondichtungen nach Bildern von Böcklin; *Novak*, „Pan“; *Suk*, Fantasie für Violine und Orchester; *Elgar*, „Falstaff“; *Herm. Grädener*, Cellokonzert.

— Die Wiener Philharmoniker wollen unter Felix Weingartner in dieser Saison folgende Novitäten zur Aufführung bringen: *Debussy*, „Der Lilienhof“ und „Das Zaubergemach“; *J. Haydn*, Symphonie „Der Philosoph“; *E. W. Korngold*, Sinfonietta (Uraufführung); *J. Manén*, Concerto grosso für Orchester, Klavier und zwei Violinen; *Novak*, Serenade; *E. N. Reznicek*, „Schlemihl“; *Franz Schreker*, Einleitung zu einem Drama (Uraufführung).

KUNST UND KÜNSTLER

— *Zum Gluck-Jubiläum.* In *Wien* hat sich ein Ausschuß gebildet, der Christoph Willibald Gluck ein Denkmal in der österreichischen Hauptstadt errichten will. In Wien hat Gluck als Kapellmeister am Hoftheater, von 1748 an, ein Vierteljahrhundert lang gewirkt. Es ist geplant, am 200. Geburtstage des Meisters, am 2. Juli des nächsten Jahres, den Grundstein für das Denkmal zu legen. Präsident des vorbereitenden Komitees ist *Karl Goldmark*.

— *Von den Theatern.* Aus *Nürnberg* wird eine schwere Theaterkrise gemeldet. Der Pächter und Direktor, Hofrat *Richard Balder*, der seit 1905 an der Spitze des Theaters steht und einen noch länger laufenden Vertrag mit der Stadtverwaltung hatte, ist schwer erkrankt und mußte schleunigst in eine Nervenheilanstalt gebracht werden, so daß das Theater ohne Leitung war. Das Amtsgericht Nürnberg hat nun zunächst Herrn Balder einen Vormund ernannt in der Person des Rechtsanwalts Dr. Aal, der vor allem eine notwendige Verwaltung des Theaters ins Leben zu rufen hatte. Natürlich ist diese nur provisorisch. Näheres über die Ursachen der Krise ist dem Fernstehenden vorerst verborgen. Unter Hofrat Balder war es, wo in einem Stadttheater wie Nürnberg das Publikum aufgefordert wurde, den blödsinnigen Refrain „Das haben die Mädchen so gerne“ mitzu—singen! Es kam dieserhalb zu scharfen Konflikten mit der Stadtverwaltung und ihrem früheren Oberhaupt, v. Schuh, die damit endeten, daß Herr Hofrat Balder — wiedergewählt wurde! Natürlich haben sich schon eine ganze Zahl für den Posten gemeldet. Es muß zu schön sein, heute den Theaterdirektor zu spielen. — Aus *Paris* wird geschrieben: Die Regierung hat die neue Leitung der Komischen Oper, die der Ministerrat offiziell bestätigte, einem Konsortium übertragen, das aus den Brüdern *Isola* und dem Schriftsteller und Deputierten *Gheusi* besteht. Die Brüder Isola leiteten seit mehreren Jahren das von der Stadt Paris subventionierte Opernhaus Gaîté Lyrique. Bei der letzten Neubesetzung der Direktion der Großen Oper waren sie bereits als ernsthafte Kandidaten aufgetreten. Da sie im Theaterleben sozusagen von der Pike auf gedient haben, begegnete man ihnen in manchen Kreisen mit einer gewissen Voreingenommenheit. Sie sind italienischer Abkunft und begannen ihre Tätigkeit in gewöhnlichen Café-Konzerten. Sie stiegen rasch empor. Ihr Mitarbeiter Gheusi hatte bereits gemeinsam mit Pedro Gailhard die Große Oper dirigiert. Er ist der Herausgeber der „Nouvelle Revue“ und gilt als ein Mann von vornehmem Geschmack und feiner künstlerischer Bildung. — In *New York* hat die Saison der „Century Opera Company“ begonnen. Dieses Unternehmen beabsichtigt, zu mäßigen Preisen Opernaufführungen zu veranstalten, die in keiner Weise denen größerer Bühnen in Europa nachstehen sollen. Eines der hervorragenderen Mitglieder der „Metropolitan Opera Company“, *Otto Kahn*, ist zugleich der geistige Urheber und eifrigste Förderer der „Volksoper“. Die neue Kunststätte sucht sich dem Amerikaner näherzubringen, indem sie fast nur Opern in englischer Sprache aufführt. Man sieht der Zukunft dieser Volksoper in New York mit Spannung entgegen.

— *Städtische Musikpflege.* Unter diesem Kennwort veröffentlichen wir die Bestrebungen deutscher Stadtverwaltungen im Dienste der Kunst. Daß diese Verwaltungen aber auch direkt künstfeindlich handeln können, zeigt wieder ein Fall, der aus *Elbing* gemeldet wird. Dort kämpft Musikdirektor *Rasenberger* seit Jahren mit Erfolg für die Ermöglichung von Chor- und Orchesterkonzerten. Nun liest man aber in einer Elbinger Zeitung folgende Anzeige: „Der Elbinger Kirchenchor und der Waldopernchor beschlossen in ihrer letzten Versammlung einstimmig, von jedem öffentlichen Auftreten so lange Abstand zu nehmen, bis die jede künstlerische Bestrebung hindernde Fessel der Lustbarkeitssteuer gefallen ist. Anlaß zu diesem Beschluß gab die über die diesjährige Waldopern-Aufführungen verhängte Lustbarkeitssteuer. Der Kirchenchor und sein Dirigent werden sich auf die beiden von der Lustbarkeitssteuer befreiten Kirchenkonzerte am Totenfest und Karfreitag beschränken. Da auch die Symphoniekonzerte „lustbarkeitssteuerpflichtig" sind, wird Musikdirektor Rasenberger die früher gepflegten klassischen Symphoniekonzerte nicht mehr geben."

— *Von den Konservatorien.* Der Komponist *Ernst Toch* ist in die Hochschule für Musik in *Mannheim* als Lehrer für höhere Musiktheorie eingetreten.

— *Vom Münchner Konzertverein.* Heute auch eine freudige Nachricht aus *München:* Dort soll ein unbekannt bleiben wollender Kunstfreund eine halbe Million Mark gestiftet haben, um das Fortbestehen des Konzertvereinsorchesters zu ermöglichen. Die stiftenden Unbekannten sind jetzt an der Tagesordnung, kein schlechtes Zeichen der Zeit!

— *Deutsche Musikspiele.* Unter diesem Titel will Prof. *Oskar Fleischer* in *Berlin* und möglichst vielen Städten des Deutschen Reiches „Musikalische Bilder aus Deutschlands Vergangenheit" zur Aufführung bringen. Ein erfolgreicher Versuch dieser Art, der im letzten Januar in Berlin gemacht worden war, hat die Anregung zu einer Erweiterung der Vorführungen gegeben. Es hat sich eine Gesellschaft gebildet, der außer einigen hervorragenden Musikern auch Herren des hohen Adels, der Armee, der Marine, des Staatsdienstes, der Medizin und der Literatur angehören.

— *Künstler contra Kritiker.* Zu diesem nicht gerade erfreulichen Thema hat unlängst *München* einen weiteren Beitrag geliefert. Darüber wird berichtet: In einer vor dem Schöffengericht zum Austrag gekommenen Beleidigungsklage, die der Kritiker der „M. Neuest. Nachr.", Dr. *Rudolf Louis,* gegen den Schriftsteller Dr. *Michael Georg Conrad* als Herausgeber der in Würzburg erscheinenden Deutschen Literaturzeitung und gegen den Konzertsänger *Hans Werner-Koffka* angestrengt hatte, sind die beiden Privatbeklagten zur Geldstrafe von je 100 M. oder 10 Tage Haft verurteilt worden. In der genannten Monatsschrift gab Dr. Conrad einem Artikel Raum, der sehr scharfe Angriffe gegen Dr. Louis enthielt. So wurde gesagt, einer der Hauptgrundsätze zielbewußter Kritik scheine für Dr. Louis nur dann erfüllbar, wenn es sich um befreundete Kreise handelt. Der Konzertsänger Hans Werner-Koffka schrieb am 3. April zwei Briefe, einen an den Privatkläger und einen an die Redaktion der Neuest. Nachr. In dem Brief an Louis hieß es u. a.: „Ihr Referat macht nicht den Eindruck einer sachlichen Kritik, sondern überschritt die Grenzen anständiger Form in unglaublichster Weise." Dr. Conrad erklärte, daß er dem genannten Artikel keine besondere literarische Bedeutung beigemessen habe, was schon aus seiner Unterbringung vor dem Inseratenteil hervorgehe. Die ganze Aktion stelle einen sozialen Notschrei dar. Dr. Louis führe in München als Konzertreferent ein wahres Schreckensregiment. In der Urteilsbegründung heißt es, die Beweisaufnahme habe den Wahrheitsbeweis der Dr. Louis unterstellten Behauptungen nicht erbracht. Als strafmildernd stehe den Beklagten der Schutz des § 193 zur Seite. — In der Verhandlung standen sich die Anschauungen wie immer in musikalischen Dingen schroff gegenüber. Jedenfalls ist es unmöglich, Dr. Louis Parteilichkeit aus „Freundschaft" vorzuwerfen. Im übrigen ist die größere oder geringere Parteinahme schließlich Sache des Temperaments, und Dr. Louis ist ein sehr „temperamentvoller" Kritiker. Im allgemeinen: es darf von einem durch Erfahrung geläuterten Geschmack erwartet werden, daß der Ton der Kritiken ausübenden Künstlern gegenüber verletzende Schärfe oder Aburteilen von oben herab vermeidet.

— *Schuberts „Unvollendete".* In den Berliner „Signalen" schreibt ein Herr Dr. St.: „Den Lesern einer süddeutschen Musikzeitung teilte kürzlich ihr Straßburger Referent Dr. med. *Gustav Altmann* mit, daß Schuberts ,Unvollendete' seines Erachtens stark überschätzt wird. Ja, ist nicht schon nach Goethe der Geist der Medizin leicht zu fassen, jedenfalls leichter als jener der klassischen Musik? Wenn nun ein Musiker findet, daß man Virchow stark überschätzt?" — Wir hatten obige Bemerkung Dr. Altmanns, der übrigens neben seiner Eigenschaft als Arzt ein sehr tüchtiger Musiker ist, als persönliche Anschauung passieren lassen. Es sei bemerkt, daß noch ein viel besserer Musiker in Dr. Altmanns Nähe eine ähnliche Aeußerung über Schuberts Symphonie getan hat, womit nicht gesagt sein soll, daß damit dem Werke Schaden zugefügt worden wäre.

— *Preiserteilung.* Das Berliner Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium für Komponisten ist in diesem Jahre nicht verliehen worden. Den Preis für ausübende Tonkünstler hat *Erwin Schulhoff,* ein Klavierschüler des Kölner Konservatoriums, bekommen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Robert Laugs,* bisher städtischer Musikdirektor in Hagen i. W., wird trotz der neuen Tätigkeit an der Königl. Hofoper in *Berlin* die städtischen Symphoniekonzerte in Hagen weiter dirigieren.

— Dr. *Edgar Istel* in München ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. William Wolf zum Dozenten der Musikästhetik an der *Berliner* Humboldt-Akademie ernannt worden.

— Eine traurige Nachricht kommt aus *Berlin:* Der Kammersänger *Felix Senius* ist dort nach langem Leiden gestorben. Er war einer der bekanntesten unter den jüngeren Konzertsängern. Ende vorigen Jahres hatte Senius, der seit einigen Jahren mit der Sopranistin Klara Erler vermählt war, eine Berufung als Professor der Gesangs- und Vortragskunst an die Königl. Akademie in München erhalten, der er jedoch mit Rücksicht auf seine zahlreichen Konzertverpflichtungen nicht Folge leisten konnte.

— In München ist anfang Oktober der königl. Musikdirektor *Theodor Podbertsky,* ein Meister auf dem Gebiete der Männerchorkomposition, gestorben. Podbertsky war Münchner, und von Rheinberger und Wüllner erhielt er seine musikalische Ausbildung. Lange Jahre betätigte er sich selbst als Dirigent von Männergesangvereinen und deshalb besaß er auch ein klares Urteil, wie weit er bei seinen Kompositionen in den Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Sänger gehen durfte. Er schrieb keine schwierigen Chöre wie Hegar oder Curti, aber was er schrieb, war schön und gut und erhob sich weit über den Rahmen der gewöhnlichen Liedertafelmusik. Von dem Schaffenseifer und der Fruchtbarkeit des Komponisten bekommt man einen Begriff, wenn man erfährt, daß die Opuszahl seiner Werke weit über 200 beträgt. Zu den bedeutendsten seiner Kompositionen gehören: „Friedrich Rotbart" (op. 22), „Am Chiemsee" (op. 38), „Wittekind" (op. 45), „An das Meer" (op. 50) — wohl das trefflichste Werk des Komponisten —, „Zollern und Staufen" (op. 71), „Altgermanischer Siegesgesang" (op. 100), „Kaiser Karl in der Johannisnacht" (op. 108), „Die tausendjährige Linde" (op. 114), „Landsknechtslieder" (op. 128) und „Auf Siegespfaden", Kriegsbilder aus 1813 (op. 200). Auch mehrere drei- und vierstimmige Frauenchöre hat Podbertsky geschrieben und eine Anzahl gemischter Chorwerke. Dazu gehören auch mehrere „Weihnachtsspiele", die erst in den letzten Jahren entstanden sind. (Der Hauptverleger von Podbertskys Kompositionen ist *Siegel* in Leipzig.) Das Ansehen, das Podbertsky in Münchner Sängerkreisen genoß, zeigte sich bei der Aussegnung seiner Leiche, die nach Ulm übergeführt wurde. Die Vorstandschaft des Bayrischen Sängerbundes, die großen Münchner Männergesangvereine und auswärtige Korporationen ließen Kränze niederlegen. Alle Redner bekundeten, daß der Name Podbertsky in seinen Liedern fortleben werde. *L. R.*

— Ueber den am 25. August in *Dresden* nach schwerem Leiden gestorbenen Prof. *Ferdinand Braunroth,* Hochschullehrer am Königl. Konservatorium, wird uns geschrieben: Braunroths Bedeutung als Mensch sowohl wie als Künstler lassen seinen Heimgang weit über den Kreis der ihm Nahestehenden hinaus als herben Verlust beklagen. In ländlichen Verhältnissen, in vertraulichem Verkehr mit der Natur, die er zeitlebens so liebte, aufgewachsen, entdeckte sein Schullehrer die ungewöhnliche Intelligenz und hervorragende musikalische Befähigung des Knaben und riet dringend zur Ausbildung seines Talentes. So kam Ferd. Braunroth als Jüngling nach Dresden und trat als Schüler ins Konservatorium ein, wo Döring und Rietz seine Hauptlehrer wurden. Mit eisernem Fleiß betrieb er nicht allein seine Fachstudien, sondern er arbeitete unablässig unter Zuhilfenahme der Nachtstunden daran, die Lücken in seiner Allgemeinbildung auszufüllen und eignete sich autodidaktisch gediegene, umfassende Kenntnisse in Sprachen, Geschichte, Literatur und anderen Fächern an. Erst achtzehnjährig, trat er bereits in den Lehrkörper des Konservatoriums ein, dem er seitdem ununterbrochen bis zu seinem Tode, nahezu 42 Jahre, als einer der bedeutendsten und geschätztesten Pädagogen dieses Institutes angehört hatte. Eine Harmonielehre, ferner ein anderes theoretisches Werk, „Ursache und Wirkung", der Akkordbestimmung (Modulation) und Rechtschreibung der Harmonik gewidmet, trugen ihm wärmste Anerkennung maßgebender Persönlichkeiten ein. Auch als Komponist ist Ferd. Braunroth hervorgetreten mit stimmungsvollen Liedern, Chören und Kammermusikwerken. *J. G.*

— In Braunschweig ist der frühere Hofkapellmeister *Hermann Riedel,* der sich auch als Komponist, besonders durch die „Trompeterlieder", einen Namen gemacht hatte, gestorben.

Besprechungen und Anzeigen

Klaviermusik und Lieder.

Mezio Agostini: *Composizioni per Pianoforte (Carisch & Jänichen*, Milano, à —.75 bis 1.75). Vieles in diesen 18 Stücken ist nicht nach unserem Geschmack. Das Bestreben, allem Gewöhnlichen aus dem Wege zu gehen, verführt den Komponisten zu gesuchten Modulationen und sinnlosen Nebennoten (Mazurka in *e*, Berceuse), manche Dissonanzen sind zu schrill, der zweimalige Schluß mit Septimenakkord unmotiviert. Da wo die reiche musikalische Erfindung ungesucht sprudeln darf, kommt Gutes zustande, wie in einigen Stücken der acht Impressioni (Abandano, Raccontando, Semplicità). Von den Tänzen sind Valse in *f* und Valse caprice, Mazurka in *e* und *As* hervorzuheben, allerdings auch ziemlich schwer spielbar. Das Notturno erinnert schon im äußeren Notenbild an Chopin (Ballade *g*); sehr melodisch ist Mazurka in *D* im Mittelsatz.

Alessandro Longo: *Sonate per Pianoforte* (*Fr. Kistner*, Leipzig, sieben Sonaten à 1.50 M., in einem Band brosch 5 M., gebd. 8 M.). In Anbetracht des enorm billigen Preises empfiehlt es sich, die sämtlichen Sonaten anzuschaffen, denn sie bieten eine solche Fülle von Schönheiten, daß man sich jederzeit gerne bei ihnen erholt, wenn die Nerven von der Unrast unseres modernen Musizierens und Harmonierens ermüdet sind. Die erste Sonate in c moll zeigt völlig Beethovenschen Charakter. Ein kurzes Adagio leitet in das bewegte Allegro über; den zweiten Satz bildet ein melodiereiches Andante mit Variationen, den Schluß ein interessantes Fugato. Die zweite Sonate in H dur ist von poetischer Schönheit; das Andante darin atmet Chopinschen Geist. Die dritte Sonate in C dur beginnt mit einem stürmischen Allegro; der zweite Satz, Romanza, gewinnt durch die Innigkeit seiner Melodie, der Schlußsatz ist von mehr äußerlicher, brillanter Wirkung. Die vierte Sonate in a moll hat eine pikante Einleitung, die als Zwischenspiel und Schluß wieder auftritt; dann kommt, nach einem kleinen polyphonen Kunststück für die linke Hand allein ein solch klangvolles Lied, daß man es länger wünschen möchte. Nach einem reizenden Scherzo der sehr schwere Schlußsatz mit sieghafter Wirkung. Die Sonate 5 in G dur beginnt mit lieblichen Schalmeien, um bald in den äußerst lebhaften ersten Satz einzuleiten. Das Allegretto zeigt durchaus Mozartsches Kolorit, der Schlußsatz bringt eine herzgewinnende Melodie, leider auch eine verbrauchte Folge gebrochener Akkorde. In der sechsten Sonate in f moll ist das Lento stark in die Länge gezogen, zumal auch das Fugato noch durch ein Andante eingeleitet wird; im Scherzo und Allegro appassionato müssen bedeutende Schwierigkeiten bewältigt werden, um die Sätze zur richtigen Geltung zu bringen. Auch die letzte Sonate in As dur stellt hohe technische Anforderungen. Von besonderer Schönheit ist das Adagio in E dur, einen wirkungsvollen Abschluß bildet das Allegro. Für Freunde der klassischen Formen wird das Studium dieser Sonaten viel Genuß bieten.

Raoul Koczalski: *24 Préludes* (und Erstes Liederheft) (Leipzig, *Pabst*). Die Kompositionen des „Wunderkindes", die wir vor 15 Jahren kennen lernten, haben uns in ihrer ungesuchten, an klassische Vorbilder sich anlehnenden Art, besser gefallen als das vorliegende op. 65. Es macht uns den Eindruck, als ob der Komponist oft etwas anderes schriebe, als er selbst möchte; deutlicher: in einen angefangenen musikalischen Gedanken hinein kommt ihm plötzlich ein neuer (meist sentimentaler) Einfall, dem er kritiklos nachgibt, so daß bei den meisten dieser Préludes ein organischer, einheitlicher Aufbau zu vermissen ist. Auch gibt es Quintenfolgen, die wir auch heute noch nicht schön finden können (E dur, zweiter Takt). Bedeutend Besseres leistet Koczalski im Lied, wo er durch den Text gezwungen ist, auf Seitensprünge seiner Phantasie zu achten. Vor uns liegt sein *Erstes Liederheft*, op. 66. Wir heben daraus hervor das gefühlstiefe „Gedenkst du noch —?", das duftige „Wie wunderbar —" (come una visione!), die ungekünstelte Serenade und das eindrucksvolle „Rappelle-toi". Eine Einschränkung im Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs könnte auch bei Koczalskis Liedern nicht schaden. *A. F.*

Albert Heidlberg: *Csárdajeleneteк*, Scènes de la csárda (op. 97 I, II, III) à 1.80 M. Hübsche, temperamentvolle, manchen charakteristischen Zug aufweisende Stücke.

Lányi Ernö: *Scène de danse* (1.50 M.). Hol volt, hol nem volt (Es war einmal) 1.80 M. Verlag von *Klökner Ede* in *Budapest*. Anmutig, teilweise fesselnd und originell.

Männerchöre.

Fritz Volbach, op. 38: *König Laurins Rosengarten* (Verlag *Hug & Co.*, Klavier-Auszug 7.50 M., Partitur leihweise). — Der Name Volbach hat in der Musikwelt längst einen guten Klang, insbesondere seit der glänzenden Aufführung seiner h moll-Symphonie bei dem Tonkünstlerfest in Stuttgart. Diese sowohl wie andere Orchesterwerke, ebenso Werke für gemischten Chor, Soli und Orchester haben bereits große Verbreitung gefunden. Volbach hat nun in letzter Zeit auch dem Männerchor einige bedeutsame Stücke zugeführt, so den „Troubadour", den anläßlich des diesjährigen Schwäbischen Sängerfestes in Tübingen unter Leitung des Komponisten aufgeführten „Siegfriedbrunnen", die Glanzleistung des Festkonzerts. In neuester Zeit hat sich diesen Werken eine größere Komposition „König Laurins Rosengarten", eine deutsche Heldenmär für Männerchor, Baritonsolo und Orchester angereiht, ein Werk, das allen größeren Vereinen, die den öden, süßlichen Liedertafelstil aus ihren Proben bannen wollen und gute Musik suchen, aufs wärmste empfohlen sei. Endlich wieder mal ein Stück, das den Musiker erfreut und erwärmt, das mit dazu berufen ist, das Ansehen des Männerchors gerade in Fachkreisen wieder zu heben! Volbach hat auch die Dichtung, die allerdings von der Musik überragt wird, selbst verfaßt. Die Dichtung behandelt in vier Abschnitten die Sage vom Zwergkönig Laurin, der in seiner Burg inmitten eines Rosengartens die schöne Similde gefangen hält; Dietrich v. Bern gelingt es schließlich, nach schmachvoller Gefangenschaft Similde zu befreien. Die Ueberschriften der einzelnen Abschnitte lassen auf den Inhalt schließen: 1. Das Siegesmahl, 2. Auszug und Kampf, 3. im Zauberschloß, 4. Befreiung. — Zu einer guten Aufführung ist vor allen Dingen ein qualitativ hervorragendes Orchester erforderlich; der Orchesterpart ist durchaus selbständig behandelt, bei einem modern gehaltenen Werke eigentlich selbstverständlich. Die übliche Orchesterbesetzung wird erweitert durch Hinzutreten von Harfe, Celesta und Xylophon. Die Chorpartien sind nicht zu schwer auszuführen. Sehr dankbar ist die Baritonpartie. Nochmals sei den Chormeistern größerer, leistungsfähiger Vereine dieses neue Opus unseres Tübinger Universitäts-Musikdirektors ans Herz gelegt. *Fr. Hayn.*

Verschiedenes.

Max Hesses *Deutscher Musiker-Kalender für 1914* ist wieder eingetroffen. Neues über diesen Führer und Berater des Musikers und Musikfreundes zu sagen, erübrigt sich. Wir empfehlen ihn angelegentlich. Neben dem unentbehrlichen Adressenbuch usw., enthält der im 29. Jahrgang erscheinende Kalender: Porträt und Biographie Dr. Felix Draesekes und einen Artikel „Ueber einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Symphonien" aus der Feder Dr. M. Ungers. Preis in einen Band elegant gebunden 2.25 M., in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt) 2.25 M. Max Hesses Verlag, Leipzig.

Richard Strauß: *Festliches Präludium.* Der Verlag von *Adolph Fürstner* sendet uns die Partitur des neuen Werkes von Strauß, op. 61, das seine Uraufführung soeben in Wien zur Einweihung des Konzerthauses erlebt hat. Das Präludium präsentiert sich schon äußerlich als „festlich". Ein außergewöhnliches Orchester ist vorgeschrieben: 20 erste, 20 zweite Violinen, 12 erste, 12 zweite Bratschen, 10 erste, 10 zweite Violoncelli, 12 Kontrabässe, 4 Hoboen und Heckelphon, 5 Klarinetten, 8 Pauken, 6 (bezw. 12) Trompeten außerhalb des Orchesters neben 4 im Orchester, Orgel. Diese beginnt allein. Melodieführende Stimmen der Orgel in Oktaven und im Unisono mit den Geigen der höchsten Lagen sind interessant. Strauß zeigt sich wieder als d e r moderne Meister, der wirklich fortschrittlich h a n d e l t, wo er es für richtig findet, in der kleinen Anmerkung: Um in den Blasinstrumenten die langen Bindungen ohne Atemunterbrechung auszuführen, ist *Samuels* „Aerophon" zu gebrauchen. Ein Bericht über das Werk folgt erst nach der Aufführung selber. Die Handpartitur kostet 4 M.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 bringt an erster Stelle eine Probe aus dem Tanzbild „Der Zwerg und die Infantin" von *Bernhard Sekles*, den Marientanz der Tänzerknaben; unsere Leser finden Näheres in dem Aufsatze im heutigen Heft. An zweiter Stelle steht gleichfalls ein Arrangement eines Orchesterstückes für Klavier: Ständchen aus dem Don Juan von *Gluck*, bearbeitet von *Max Arend*. Die Beilage des schönen ausdrucksvollen Stückes steht im Zusammenhang mit dem Artikel: Eine moderne Gluck-Bewegung. Felix Mottl hat es instrumentiert, es findet sich in der ersten der entzückenden Ballett-Suiten (Bruchstücke aus Glucks Werken), und zwar als Sicilienne (aus „Armide") bezeichnet.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 30. Oktober, des nächsten Heftes am 13. November.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Hannover. Wir bitten um Angabe, wann ungefähr die Besprechung von Wüllners Variationen erfolgt ist.

An Otto Urbach in Dresden. Der verehrte Professor wird im Namen vieler Leser wiederum gebeten, seinen „Führer durch die Klavierliteratur" fortzusetzen. Die Redaktion der „N. M.-Z." sieht sich dazu veranlaßt, diesen zweiten „Notschrei" aus ihrem Leserkreise öffentlich an den Verfasser bekannt zu geben. Vielleicht hilft's diesmal. Unser Mitarbeiter möge daraus ersehen, wie eifrig seine Aufsätze auf diesem Gebiete begehrt werden. Er ist dazu berufen, mit seinen Aufsätzen eine „Lücke auszufüllen".

R. F. Der Verlag ist 1902 gegründet und hat zahlreiche Werke herausgegeben. Wir bitten eventuell um nähere Angaben, um was für eine Art von Publikationen es sich handelt.

E. F. in K. Sind die Nietzsche-Lieder für den Briefkasten bestimmt? Im andern Falle hätte es eines besonderen Abonnementsausweises nicht bedurft, da wir grundsätzlich Musikwerke, die für die Oeffentlichkeit bestimmt sind, als absolut unabhängig von dem Verhältnis ihrer Autoren zur „N. M.-Z." ansehen. Die Besprechung wird erfolgen; wann, können wir allerdings bei der Unmenge von Einläufen nicht sagen.

Verleger (England). Sie schreiben uns: „Wie fängt man es an, einen Verleger für musikschriftstellerische Arbeiten zu bekommen, ohne dabei die Druckkosten selbst tragen zu müssen? Die meisten Verleger senden einem das Manuskript postwendend zurück, ohne überhaupt einen Blick hineingetan zu haben." Es freut uns, diese Zeilen aus Abonnentenkreisen veröffentlichen zu können. Vielleicht helfen sie mehr, als unsere fortwährenden Ermahnungen, den 100fach überzeichneten Markt nicht noch mit mehr Geistesprodukten vermehren zu wollen. Wenn Sie einem unwiderstehlichen Drange folgen müssen, so sind Sie auf einem ganz richtigen Wege. Versuchen Sie es, „bekannt" zu werden, einen Namen zu bekommen. Dann werden Ihre Einsendungen auch erledigt. Aufsätze in Zeitschriften und Zeitungen helfen auch dazu. Aber auch hier ist das Angebot so groß, daß man oft an Dutzenden von Türen vergeblich anklopfen muß, bis einem mal eine aufgetan wird. In jedem anderen Berufe regelt sich Angebot und Nachfrage, nur in dem künstlerischen wird wild drauf losgestürmt, obgleich das Feld mit „gefallenen Kränzen" besät ist. Wenn Sie etwas erreichen wollen, dann Geduld. Und wenn man Ihre Manuskripte nicht herausgeben will, ohne daß Sie die Kosten tragen, so zahlen Sie, wenn Sie die Herausgabe für eine absolute Notwendigkeit halten. — Alle Einläufe werden in der „N. M.-Z." angezeigt. Besprechung erfolgt, wenn irgend möglich. Es lagern noch viel Bücher und Noten, deren Verfasser auf Besprechung warten. Wir können's nicht ändern.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. Oktober.)

R. J. Z. Das Ständchen beginnt frisch, erfährt in der zweiten Reihe eine etwas gewagte modulatorische Steigerung und läuft in einen komisch wirkenden Schlußsatz aus, dem es zudem nicht gelingt, wieder befriedigend in die Haupttonart H dur zurückzuführen.

A. Z. Ihr Ringen nach einem ungewöhnlich potenzierten Ausdruck wirkt verstimmend, weil die Absicht dabei denn doch gar zu deutlich hervortritt. Im übrigen verdient Ihr Können hohe Achtung. Dem zweiten Chor möchten wir gegenüber dem ersten, der durch die Unruhe des figurierenden Triolenmotivs beeinträchtigt wird, den Vorzug geben.

H. R. 1. Es wäre verfrüht, wenn Sie sich schon mit Kontrapunktik abgeben wollten. Der Marsch ist belanglos; er ergeht sich in lauter verbrauchten Motiven. Das Lied macht einen etwas gewählteren Eindruck und beweist Ihre Fähigkeit auch für tiefere Auffassung. „Abendläuten" hat im Nachsatz einen Takt zu wenig. Fühlen Sie das nicht?

nnürb. Die zwei Phantasiestücke [bedeuten keine Offenbarung; Phantasie lassen Sie völlig vermissen. Sie verlaufen trostlos eintönig. In den Liedern haben Sie doch wenigstens melodische Einfälle, auch die Begleitsätze charakterisieren nicht übel. An Drucklegung sollten Sie vorerst noch nicht denken.

(Fortsetzung siehe im Umschlag.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark. | 1914 Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Aesthetik der Programmusik.[1]

Richard Strauß gewidmet.

Man hat die Programmusik bis jetzt als jene Kunstgattung gewertet, die sich aus der symphonischen Musik infolge ihrer Tendenz entwickelte, ein poetisches Programm auszudrücken. Diese landläufige Ansicht hat viel von dem Widerstand der sogenannten absoluten Musiker gegen alles Programmatische verschuldet. Ihr gegenüber wird im folgenden eine neue Wertung der Programmusik unternommen.

Die Programmusik ist eine Abart der mannigfaltigen Verbindungen von Dichtkunst und Musik.

Also nicht bloße Musik mit der ausdrücklichen oder uneingestandenen heimlichen Bitte an den Zuhörer, sich dabei „etwas zu denken", sondern eine in der Zusammensetzung dem Lied oder dem Melodram verwandte Kunstgattung. Sie steht in der Mitte zwischen Lied und Melodram. Jene Verbindung von Dichtkunst und Musik, die die Elemente beider Künste, Wort und Ton, aufs innigste einander vermählt, ist das *Lied*. Jene Verbindung, welche den Elementen ihre Selbständigkeit beläßt, ergibt das *Melodram*.

Nimmt man dem Wort den realen sinnlichen Klang und benützt nur seine Funktion als Symbol für eine poetische Idee, so kann sich die Musik, der Fesseln des Wortklanges ledig, ungehemmter entfalten. — Diese Gestaltung bildet die Grundlage der Programmusik. Die Tonkunst ist hier freier als im Lied, so daß das Wesen des Melodrams gestreift wird; andererseits tritt hier das Wort nicht so selbständig in die Erscheinung wie im Melodram, daher der Programmusik gleich dem Liede jenes viel angefeindete *zweifache Hören* des Melodrams erspart ist.

Die Dichtkunst liefert also bloß die Idee. Daher genügen dem Programmusiker Schlagworte, Bruchstücke aus poetischen Werken. Daß die Idee jetzt Kraft erhalte und zu voller Eindrucksfähigkeit emporsteige, dafür hat die Musik zu sorgen. In dieser Verbindung gehen die Funktionen der beiden Künste auf das Elementare in ihrem Wesen zurück. Der *Klang* in seiner höchsten Steigerung auf der einen Seite, die *Bedeutung* als eigenstes Gut der Poesie auf der anderen.

In welches Verhältnis treten die beiden Elemente zueinander?

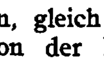
Man stritt sich bis jetzt um die Frage, ob die Musik eine dichterische Idee *ausdrücken* könne und überhaupt *dürfe*, und leitete aus der Verneinung einer derartigen Fähigkeit und Berechtigung seinen Widerstand gegen die Programmusik ab. Diese Frage beruhte auf dem Irrtum, das Charakteristische der Programmusik sei ein *Ersatz der Worte eines Dichtwerkes durch Töne*; die Programmusik wolle die Wirkung eines Dichtwerkes hervorrufen, nämlich eine poetische Idee veranschaulichen, wobei sie sich aber der Tonsprache an Stelle der Wortsprache bediene. So wie aus einer bestimmten Verbindung von Worten eine bestimmte poetische Idee hervorgeht, so müsse in der Programmusik eine bestimmte Tonverbindung gleichfalls als der Ausdruck einer bestimmten poetischen Idee von jedem Hörer verstanden werden können. Man übersah hier die gänzlich verschiedenen Funktionen der Wortverbindung in der Poesie und der Tonverbindung in der Musik. In der Poesie liegt die Idee außerhalb der Wortverbindung; sie ist mit den im besonderen Falle gebrauchten Worten nicht so eng verknüpft, daß sie nicht auch durch andere Wortverbindungen dargestellt werden könnte. Der Tongedanke hingegen wird durch eine bestimmte Verbindung von Tönen *repräsentiert*, schon geringfügige Aenderungen an den Tönen bedingen eine neue Melodie oder Harmonie, einen neuen Gedanken; die beiden Begriffe sind geradezu identisch. Wenn man daher, wie im Falle der Programmusik, an Stelle der Wortverbindung eine Tonverbindung setzt, so ist schon mit dieser Tonverbindung eine bestimmte musikalische Idee gegeben. Daß aber eine *Idee eine andere ausdrücke* (musikalische Idee = poetische Idee), ist logisch unvorstellbar. Die Musik gelangt also in der Programmusik gar nicht dazu, eine poetische Idee *auszudrücken*. Daher ist die Frage, ob dies in ihrer Macht stehe und ihrem Wesen angemessen sei, müßig. Mit anderen Worten: Die Verbindung beider Künste stellt sich nicht als Absorption der einen durch die andere dar, sondern ergibt sich vielmehr dadurch, daß *zu der selbständig bleibenden poetischen Idee die musikalische hinzutritt.*

Wie im Melodram Wort und Ton nebeneinander bestehen, so hier die musikalische und die poetische Idee. Wie im

[1] *Anm. der Red.* Der Verfasser wünscht seine Ausführungen zur Diskussion zu stellen. Bei der Bedeutung der ästhetischen Frage der *Programmusik*, über die sich ja die Meinungen noch nicht einig sind, schließen wir uns dem Wunsche an; umsomehr als Richard Strauß die Widmung zwar angenommen hat, sich aber mit dem Inhalt des Aufsatzes durchaus nicht in allem einverstanden erklärt. Vergleiche dazu auch den Artikel von *Heinz Tießen*: „Die reine Wirkung der Straußischen Programm-Symphonie" in Heft 8 des vorigen Jahrg.

Melodram Wort und Ton Annäherungspunkte aufsuchen müssen, um eine gleichzeitige Rezeption der beiden Künste zu ermöglichen, so ergibt sich naturgemäß die gleiche Forderung für die Programmusik.

Die Mittel, die der Erfüllung dieser Forderung dienen, zerfallen in zwei Hauptgruppen. Die eine umfaßt alle Arten motivischer Veränderungen. Ein prägnantes, entwicklungsfähiges Klanggebilde, das sich mit einer bestimmten poetischen Vorstellung ungezwungen vereinigen läßt, das Motiv, findet in Wiederholungen, Variationen, Kombinationen mit anderen Motiven Treffpunkte mit der entsprechenden Entwicklung der poetischen Idee. Das Motiv spielt hier ästhetisch und praktisch die gleiche Rolle wie in den alten Formen das Thema bei Durchführungen. Aesthetisch, denn der Schritt von der Erkenntnis des Zuhörers: Dies ist das Hauptthema und dies ist der Seitensatz, zur Erkenntnis: Dies betrifft den Helden und jenes sein Widerspiel, ist nicht sehr groß. Praktisch vertritt das Motiv die Rolle des ehemaligen Durchführungsthemas, da es formerzeugend wirkt. Die dichterische Vorlage schreibt hier die Form vor, das Motiv ist das Mittel, sie zu erfüllen. Der Dienst, den die poetische Idee durch ihre Mitwirkung dem formellen Aufbau leistet, wird erst ermessen, wenn man sich vorhält, wie nunmehr die Ausweitung der Themen, ihre Kombinationen und Ueberleitungen nicht jenen typischen Wendungen zu verfallen brauchen, deren selbst die größten Meister der Symphonie nicht entraten konnten. Anderseits wird die Programmmusik sich hüten, mit einer in sich nicht zusammenhängenden Wort- oder Stimmungsmalerei den Gedankengang der Dichtung zu verfolgen. Es wurde ja oben gesagt, die poetische Idee soll durch die Musik Kraft erhalten und zu voller Eindrucksfähigkeit emporsteigen. Dies ist aber offenbar nur möglich, wenn sich die Musik ihres ureigenen Wesens, durch das sie eben am kräftigsten, ursprünglichsten wirkt, nicht entäußert. Dieses Wesen ist „Form", denn erst durch Form wird Musik überhaupt vom Hörer erfaßt. Somit wird auch jede Programmmusik nach Form streben, zumal hier die Klangkunst in der sinnlichen Wirkung ganz auf sich angewiesen ist und nicht mit der ablenkenden oder konzentrierenden Unterstützung des Wortes rechnen kann wie Melodram und Oper. Dieses Streben nach Form darf aber beileibe nicht in eine Zurechtbosselung eines sogenannten Programmes ausarten, das bloß eine poetische Umschreibung einer konventionellen und rein musikalisch verständlichen Form wäre. (Viel Verwirrung hat hier der Brauch geschaffen, die Werke älterer Meister poetisch zu erklären, um sie einem musiktheoretisch ungebildeten Publikum schmackhafter zu machen.) Die Grenze, bis zu welcher die Musik im Aufgeben alter Formen gehen darf, kann unmöglich gezogen werden; die Schöpferkraft des Komponisten wird der jeweilige Regulator sein. Hier liegt ein Schatz an neuer Musik noch ungehoben.

Eine zweite Gruppe von Beziehungen zwischen Musik und Poesie stellen die assoziativen Mittel der Musik. Durch Herausheben dessen, was ein Wortbegriff an musikalischen Elementen enthält, weckt die Musik die Erinnerung an diesen Begriff: sogenannte Tonmalerei. Die moderne Instrumentationstechnik hat hier ein reiches Feld erschlossen. Nur ist festzuhalten, daß derartige Mittel, die am ehesten der Funktion des Wortes: „auszudrücken", „zu bedeuten", nahekommen, leicht zu konventionellen Zeichen werden, gleich den Worten. (Siehe die musikalische Illustration der Ideen: Reiter, Jagd, Blitz durch Anwendung des  Rhythmus, der Waldhörner, aufwärtsstrebender Geigen- oder Flötenfiguren durch alle Epochen der Musik!) Deshalb kann diesen Mitteln nur nebensächliche Bedeutung in der Programmmusik zukommen. Die konventionellen Zeichen der Musik sind ja die einzelnen Töne; konventionelle Tonverbindungen aber (nach dem Früheren so viel wie konventionelle musikalische Ideen) müßten als Plattheit und Beweis von Gedankenarmut gelten.

Außerhalb der beiden Gruppen entlehnt die Programmmusik zuweilen von anderen Kunstgattungen poetische Mittel. So lernte sie vom Drama, sich die Raumdimensionalität, den Gehalt an poetischen Vorstellungen, welche die räumlichen Beziehungen der Dinge erwecken, zunutze zu machen. Bisher handhabte man dieses Mittel durch Aufstellung zweier verschiedener Orchester, von denen das eine hinter verschlossenen Türen, wie aus der Ferne, oder aber aus der Höhe herab in die „Handlung" eingriff. Denn zur Handlung wird die Musik durch Wahl eines, wenn auch abstrakten Schauplatzes. Beispiel: Nicodés „Gloria". Das entferntere Orchester schildert den Kampf, der unten im Tale weitertobt, indes das andere den Helden auf einsame Bergeshöhe emporgeleitet. Ein anderes dem Drama entlehntes Mittel ist das Rezitativ. Doch darf es nicht wie in der Oper als bloßes Bindeglied zwischen lyrischen Stellen, also nicht aus formellen Gründen angewendet werden; man müßte darin eine recht primitive Kompositionstechnik erblicken [1], da ja die Satzbaukunst ganz andere, auf der polyphonen Entwicklung vorhandener Themen basierende Kunstgriffe zur Verfügung stellt. Vielmehr mag das Rezitativ als assoziatives Mittel gelten. Man verknüpft vom Drama her mit dem Begriff des Rezitativs die Vorstellung von epischen Auseinandersetzungen gegenüber den sonstigen Gefühlsergüssen; auf dieser Assoziation fußend, kann die Programmusik durch rezitativischen Vortrag auf eine im poetischen Vorwurf erscheinende Rede Bezug nehmen. Die rezitativische Einleitung zum letzten Satz der Beethovenschen „Neunten" mag als Musterbeispiel hierfür gelten, wenn man auch in diesem Werke wegen des Mangels einer vom Tondichter selbst durchgeführten Fixierung des Programmes nur einen Vorläufer unserer erst später aufblühenden Kunstgattung erblicken kann. — An Stellen, wo ein völliges Ineinandertauchen von Wort und Ton am Platze schien, wurde das Lied der Programmusik dienstbar gemacht. (Ich rechne das „Urlicht" in Mahlers c moll-Symphonie hierher.) Neben dieser Art der Verwendung des Gesanges tritt die menschliche Stimme bisweilen als bloßes Instrument zu den Orchesterinstrumenten hinzu. Das Wort dient hier in der Hauptsache der Vokalisation; durch oftmalige Wiederholungen oder durch fremdsprachige Farblosigkeit (Latein) ist ihm die hier nur störende Bedeutsamkeit genommen. Eine dritte Art der Heranziehung des Gesanges ergibt sich, wenn schon der poetische Vorwurf einen Gesang enthält und, anstatt daß die entsprechende musikalische Darstellung dem Orchester als dem Organ der Programmusik anvertraut wird, die Stimme in Wirklichkeit ertönt. Wollte man beispielsweise die Sage von Richard Löwenherz symphonisch verwerten, so läßt sich an jener Stelle, wo in den dumpfen Kerkerraum plötzlich Blondels Lied hereinklingt, die Wirkung erhöhen, wenn das dumpfe Klagen der Orchesterinstrumente durch den lebensvollen Klang der menschlichen Stimme selbst unterbrochen wird.

Nicht ohne Wichtigkeit ist die Frage der Stoffwahl. Nimmt die Programmusik ein Drama zum poetischen Vorwurf, so vermag sie kaum mehr als eine musikalische Paraphrase des Dramas zu liefern. Psychologische Motivierungen, logische Folgerungen, die ja die dramatische Verknüpfung ergeben, sind der Musik versagt. Daher kann die „ästhetische Befreiung des Mitgefühls", die Wirkung des Dramas, nicht eintreten. Welche Musik könnte es beispielsweise begreiflich machen, daß der Glockengießer Heinrich sein Familienleben verlieren muß, weil er in den Bann Rautendeleins gerät? Das Programm kann hier bloß die beiden Tatsachen als gegeben hinstellen, wahrlich ein kümmerlicher Ersatz für ihr Erleben durch

[1] Von diesbezüglichen Verdächtigungen kann man sich angesichts mancher Rezitative in *Lisztschen* Tondichtungen schwer befreien.

den Zuschauer im Theater. Die Programmusik vermag eben nur eine Reihe von Begebenheiten in einem Drama, das Epische in ihm, zu verwerten. Ganz auf eigenem Boden steht sie daher, wenn sie einen epischen Stoff ergreift. Das Epos kommt der Musik insoferne entgegen, als es weniger den Charakter des Helden, als sein Verhältnis zur Welt betont, indes das Drama mit Charakteren operiert, deren feinen Abstufungen die Musik nicht folgen kann. *Richard Strauß* wählt, gleichgültig, ob mit oder ohne Absicht, fast ausschließlich epische Stoffe, während andere, die nicht aus innerer Notwendigkeit schaffen, sondern nur eben Moden mitmachen, der Versuchung erliegen, Hauptmanns „Armen Heinrich" zur Programmmusik umzuarbeiten. Selbst eine Tondichtung nach Anzengrubers „Das vierte Gebot" (!!) fehlt nicht in der großen Masse beschriebenen oder bedruckten Notenpapiers. — Mehr als andere musikalische Gattungen gönnt die Programmusik dem Humor freies Spiel. Der Humor der rein symphonischen Musik ist wohl ein wenig allgemein und abstrakt. Erst die Verbindung mit der Poesie, also die Hereinziehung des Verstandes, schafft die Grundlage zu intensiveren Heiterkeitswirkungen. Im Gesang wie im Melodram wirkt nun der Wort- und Gedankenwitz infolge seiner Geistigkeit oft störend auf den musikalischen Witz, da er diesen plump erscheinen läßt. Der Wort- und Gedankenwitz ist hier eben, da er nicht erst auf die Unterstützung durch die Musik Anspruch macht, von vornherein in eine endgültige Form gebracht, die ihn für sich wirksam macht. In der Programmusik hingegen ergibt die Beschränkung auf die bloße poetische Idee das rechte Mittelmaß für die Heranziehung gedanklicher Vorstellungen zur allgemeinen Gefühlsheiterkeit der Musik. Hier wirkt der von Natur aus pathetische Charakter der Musik, an realistische Dinge als poetischen Vorwurf gefesselt, an sich schon komisch. Um diesen Vorteil der Programmmusik vor anderen musikalischen Kunstgattungen zu ermessen, vergleiche man die komische Verwendung der altehrwürdigen Fuge im ersten Finale des „Postillon von Lonjumeau", mit jener in der ehelichen Streitszene der „Sinfonia domestica". Dort Plumpheit trotz Aufmarsches der Männer in Nachtmützen und der Frauen in tiefstem Negligé, hier trotz der Alltäglichkeit des Bildes zweier streitenden Ehegatten eine wirkliche Ergötzlichkeit der Wirkung, die ihren Höhepunkt anläßlich der Schilderung eines Bombardements mit Tellern und Töpfen erreicht.

Endlich wäre den Programmusikern nahezulegen, mutiger mit der ewigen Bedachtnahme auf Gefühlsergüsse aufzuräumen. Ist denn die Erkenntnis noch nicht zur anerkannten Wahrheit geworden, daß Stoff der Musik keineswegs lediglich die Gefühle seien? Wie ein Liebesgedicht ein erotisches Gefühl darstellt, das Drama aber durchaus nicht Mitleid und Furcht, so drückt ein Notturno weiche melancholische Stimmung aus, der Gefühlsschematismus muß aber schon bei der Sonate versagen. Sollte es wirklich noch Leute geben, die einer Sonate beizukommen glauben, wenn sie in ihr nichts anderes als den Ausdruck einer Reihe von Gefühlen sehen? Daß die Sonate anderes bedeutet, hat Hanslick auseinandergesetzt; seine Erkenntnis aber dient nun, wie man sieht, seiner Gegenpartei.

* * *

Die Praxis, durch die uns der Genuß der Programmmusik vermittelt wird, hat ihre endgültige Gestalt ohne Zweifel noch nicht gefunden. Es muß darauf als Hauptziel hingesteuert werden, die Relationen zwischen dem musikalischen und dem poetischen Teil dem Zuhörer möglichst klar und ohne Mühe für ihn vor Augen zu führen. Am nächsten käme dieser Forderung eine Reproduktion des Textes in elektrischen Lichtbuchstaben oder durch Projektion im Zusammenhang mit der musikalischen Aufführung, wenn nicht der großen Deutlichkeit dieses Mittels seine Ungewohntheit gegenüberstünde, so daß es leicht Anlaß zur Ablenkung geben könnte. Neben der Sprache ist eben nur noch die Hand- und Druckschrift ein dermaßen ins Geistesleben übergegangenes Verständigungsmittel, daß man darin den bloßen Ausdruck des Gedanken sieht und alle Materialwirkung außer acht läßt. — Gegenwärtig besteht der Brauch, die zur Musik gehörige Dichtung an das Publikum in sogenannten Programmbüchern zu verteilen. Diese Gepflogenheit trägt zur Verkennung der Programmusik als einer Verbindung zweier Künste bei. Denn eine Programmschrift ist etwas außerhalb des Kunstwerkes Stehendes, eine Anleitung für das Publikum zur leichteren Orientierung; sie dient nur der Bequemlichkeit des Genießenden und darf keine zum Verständnis notwendige Ergänzung des Kunstwerkes sein[1]. Insoferne unser Programmbuch Themenanalysen, Verweisungen des Textes auf die korrelaten Notenstellen enthält, verdient es also seinen Namen. Als eigentliches Organ der an dem Gesamtwerke beteiligten Dichtkunst aber gehört es zum Kunstwerk, es ist durchaus keine Skizzierung der Absichten des Komponisten; es hat eine ähnliche Aufgabe wie das Textbuch in der Oper. Die Forderung, daß Programmusik ohne Programm verständlich sei, verrät daher eine Zugehörigkeit zur Richtung, die auch einstens vom Lied verlangte, daß es ohne Text, also rein musikalisch begriffen werden könne. Ihre höchste Erfüllung fand diese Forderung in der eine Zeitlang beliebten Modegattung der „Lieder ohne Worte". Dagegen Richard Wagner.

Nach alledem ist es offenbar, daß die Aesthetik bei der Wertung der Programmusik zum Teil gewissenlos beiseite gestanden ist, zum Teil sich mit oberflächlicher Verdammung begnügt hat. Kein Wunder, daß auch die Schaffenden an der Programmusik irre wurden. Sie legten nachgerade eine merkwürdige Scheu vor authentischen Erläuterungen ihrer Werke an den Tag. Vielleicht weil sie fürchteten, man könne in ihren Angaben das Eingeständnis einer Unfähigkeit sehen, ihre Absichten durch die Musik allein genügend klar auszusprechen (was nach dem Vorhergehenden nicht mehr als Zweck der Programmusik erscheinen kann). Wer zweifelt noch daran, daß Mahler ein heimlicher Programmusiker ist? Und wer zweifelt daran, daß „Till Eulenspiegel" uns viel mehr lachen machte, wenn uns sein Autor nicht zwänge, ernst und nachdenklich zu werden, um aus unseren Jugenderinnerungen auszukramen, was wir etwa von Tills Streichen gehört haben und was davon zur Musik passen möchte.

Das Gegenstück dieser verkappten Programmusiker sind jene Komponisten, die ihren Werken erhöhte Bedeutsamkeit dadurch zu geben suchen, daß sie ihnen ein „Programm" unterlegen. Sie verbinden beispielsweise mehrere sogenannte Charakterstücke schlecht und recht durch einen leitenden Gedanken. „Romeo und Julie" und manch anderer Berlioz leiden unter der skrupellosen Anwendung dieses Verfahrens, das auch den Einfall erklärt, Faust nach Ungarn zu transferieren. Auf diese einfache Art ließ sich eben in der „Damnation de Faust" ein ungarischer Nationalmarsch anbringen. Durch dieses Verfahren kommt man der wahren Programmusik durchaus nicht näher. Denn jene Charakterstücke nehmen ein stehendes Bild zum Vorwurf (oder vielmehr das musikalische Element darin, das Springbrunnengeplätscher, das Pochen der Schmiedehämmer, den schwebenden Rhythmus des Elfentanzes), so daß sie absolut musikalisch bleiben können. Dieses Bild hat demnach mit der Erkenntnis der musikalischen Form durchaus nichts zu tun, während die Form eines Werkes der Programmusik ohne Beziehung auf die Dichtung nicht verstanden werden kann.

Wenn die Gegner der Programmusik behaupten, daß wir mit dieser Theorie aus der Not eine Tugend machen,

---

[1] Daß sonach auch die Bezeichnung „Programmusik" keine glückliche ist, bedarf keiner Argumentation.

so trösten wir uns damit, daß man Richard Wagner nachsagte, er habe das Leitmotiv erfunden, weil es ihm an Melodienfluß gebrach.

* * *

Nachwort: Das gegenwärtige Mißverhältnis zwischen der immerhin großen Produktion an Programmusik und der schwankenden Haltung des Publikums gegenüber dieser Kunstgattung gibt den vorausstehenden Darlegungen ihre praktische Berechtigung. Sie mag verstärkt werden durch die Mitteilung über die Entstehung dieser Ausführungen. Nicht a priori wurden sie gesetzt, noch aus der historischen Betrachtung deduziert; vielmehr sind sie Ausdruck eines innerlich Gefühlten, das schon vorhanden war, ehe die entsprechende Verstandestätigkeit begann. Ich hatte es oft erlebt, daß meine Aufnahmsfähigkeit plötzlich gesteigert, der Genuß erhöht wurde, wenn ich es aufgab, Werke, die mit Poesie durchtränkt waren, musikalisch-geometrisch verstehen zu wollen, wenn meine Phantasie an der Rezeption des Kunstwerkes nicht weniger beteiligt sein durfte, als es die des Tondichters an seiner Schöpfung war; da drängte es mich, dem, was ich nur selten und wie eine Sünde genoß, eine Grundlage zu schaffen, die vor aller Welt zu Recht bestehen konnte, und, auf die gestützt, ich mich von vornherein der uneingeschränkten Wirksamkeit eines Kunstwerkes hingeben durfte. Ich fand diese Grundlage, indem ich einfach die Eigenart meines Genusses analysierte, indem ich ihren Ursachen nachging. Und da mußte ich voll Staunen sehen, daß wir mit verbundenen Augen die Herrlichkeit einer Frühlingslandschaft hatten ergründen wollen. Meine Verwunderung aber legte sich, als ich das Wesen einer Zeit bedachte, die noch immer Opernauszüge ohne Text verlegt und kauft. Wenn nun der Schöpfer der Programmusik ihr Wesen keineswegs so ins Auge gefaßt hat, wie es im Vorausstehenden geschehen ist, so folgt daraus noch nicht die mangelnde Berechtigung jener Ausführungen. Vielmehr hatte die Musikgeschichte nur eben ihren Kolumbus geboren, der ein Indien zu entdecken glaubte und uns ein Amerika erschlossen hat.

Alfred Wolf.

Modulationslehre.

Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Diatonische Modulationen von Moll aus.

Nachdem wir nun über die Forderungen einer vollständigen diatonischen Modulation genau unterrichtet sind, auch die ausweichenden Leitakkorde kennen, können wir uns im folgenden kürzer fassen.

Als nächstverwandte Tonarten kommen der schematischen Darstellung auf Seite 426 (Heft 21 des vorigen Jahrgangs) gemäß für die a moll-Tonart, die die Ausgangstonart der folgenden Beispiele ist, in Betracht:

a—e (DT)
a—d (UDT)
a—C (PT)
a—G (DPT)
a—F (UDPT)

a) Kürzeste Fassung (ohne Feststellung der Ausgangstonart) mit je zwei Beispielen:

a—e.



a—d.



a—C.



a—G.



a—F.



Vermittelnde Uebergänge vorstehender Art können in solchen Fällen praktische Verwendung finden, wo sich die Notwendigkeit herausstellt, das Ohr des Sängers in eine neue Tonart einzustellen.

b) Erweiterte Fassung (mit Feststellung der Ausgangstonart), gezeigt auch an anderen Molltonarten.

1. Modulation in die DT (c—g).



2. in die UDT (e—a).



3. in die PT (h—D).



4. in die DPT (e—D).



5. in die UDPT (d—B).



Aufgabe. Memoriere und transponiere diese Sätze und übe dich im Nachbilden ähnlicher Modulationsbeispiele.

Wer den bisherigen Unterrichtsstoff aus der Modulationslehre durch eingehende Beschäftigung mit demselben nun zu beherrschen glaubt, dem sei anheimgestellt, seine Beispiele zu folgender Prüfungsaufgabe zur Korrektur (mit Porto) an die Redaktion einzusenden: es sind Modulationen erweiterter Form von Es dur und h moll aus in die nächstverwandten Tonarten (Schema voranstellen!) auszuführen.

(Fortsetzung folgt.)

Konradin Kreutzer und Ludwig Spohr.

Von Dr. ERNST RYCHNOVSKY (Prag).

In der „N. M.-Z." (33. Jahrgang, Heft 14 ff.) hat *Adolf Prümers* aus dem Nachlaß Ernst Pasqués eine Reihe musikhistorisch interessanter Briefe *Konradin Kreutzers* herausgegeben. Da es immer von Vorteil ist, wenn das Material zur Lebensgeschichte eines Meisters womöglich an einem Orte zusammengetragen wird (von großem Nutzen erweist sich dadurch z. B. das Beethoven-Jahrbuch), da übrigens, wie aus einer anderen Notiz der „N. M.-Z." hervorgeht, eine umfassende *Biographie Konradin Kreutzers* vorbereitet wird, so ist es vielleicht nicht ohne Wert, wenn ich hier die mir bekannten Briefe des Schöpfers des „Nachtlagers von Granada" an den bekannten Violinisten und langjährigen Kasseler Hofkapellmeister Ludwig Spohr gerade in diesen Blättern mitteile. Die bisher ungedruckten Briefe bilden zudem einen wertvollen Beitrag zur deutschen Operngeschichte, da sie in die Zeit fallen, als in Wien die erbitterten Kämpfe der jungen deutschen romantischen Oper gegen den welschen Dunst und welschen Tand der italienischen Oper ausgefochten wurden, in die Zeit, als die Wiener an der Schönheit der Weberschen „Euryanthe" sich die Zähne stumpf bissen, weil für sie der höchste der musikalischen Genüsse „di tanti palpiti" war.

Die Briefe habe ich seinerzeit in der Sammlung Donebauer mit freundlicher Erlaubnis des damaligen Besitzers wortgetreu kopiert. Sie umfassen die Zeit von Anfang 1823 bis zum Mai 1836, bilden also ein beachtenswertes Zwischenglied in der Reihe der von Prümers veröffentlichten Briefe.

Die Beziehungen Ludwig Spohrs zu Konradin Kreutzer datieren schon aus früher Zeit. Spohr hatte den damaligen Stuttgarter Kapellmeister im August des Jahres 1816 in Freiburg in der Schweiz bei einem Konzerte der Schweizer Musikgesellschaft kennen gelernt (vergl. Ludwig Spohrs Selbstbiographie, Band I, S. 263 ff.), das sich mehr durch die Quantität der Darbietungen als durch deren Qualität auszeichnete. „Kapellmeister Konradin Kreutzer aus Stuttgart und seine Frau, eine Züricherin," so erzählt Spohr, „deren Bekanntschaft wir hier gemacht hatten, saßen bei den Aufführungen neben uns, und es war uns angenehm, mit ihnen unsere Urteile über das Gehörte austauschen zu können. Doch mußten wir dabei sehr über unsere Mienen wachen, denn wir wurden fortwährend von den Umsitzenden beobachtet, die den Eindruck, den ihre Musik auf uns mache, in unseren Zügen lesen wollten. Wurden wir nun um unser Urteil befragt, was nicht selten und immer mit hervortretendem Nationalstolze geschah, so hielten wir uns vorsichtig in der Mitte zwischen Wahrheit und Schmeichelei, und kamen so, ohne Anstoß zu erregen, glücklich durch. Kreutzer vertraute mir, daß er nicht nach Stuttgart zurückkehren werde, weil ihm die dortige Despotie völlig unerträglich geworden sei . . . Mit Kreutzer und seiner Frau verlebten wir die meiste Zeit unseres Aufenthaltes in Freiburg. Wir aßen mittags und abends zusammen und machten bei dem fortwährend schönen Wetter häufige Spaziergänge in die reizende Umgebung. Zwar hatte die Gesellschaft auch einen Vereinigungspunkt im Schützenhause, wo die meisten Mitglieder aßen; da aber die Frauenzimmer ausgeschlossen waren, weil die Gesellschaft unverheiratete geistliche Herren unter sich hatte, so besuchten wir diesen Ort nicht ein einzigesmal. Es soll dort aber auch ganz an der Geselligkeit und Heiterkeit gefehlt haben . . . Kreutzer war eigentlich nur in der Absicht gekommen, um zum Schluß des Musikfestes ein Konzert für seine Rechnung zu geben, da man ihm in Zürich gesagt hatte, die Gesellschaft werde in diesem Jahre nur eine Aufführung veranstalten. Er schien bei mir eine gleiche Absicht vorauszusetzen, denn er schlug mir vor, gemeinsame Sache zu machen. Ich hatte aber nicht daran gedacht, hier zu konzertieren und nicht einmal meine Geige mitgebracht. Aber auch sein Konzert kam nicht zustande, da die Gesellschaft selbst ein zweites gab, und so hatten wir keine Gelegenheit, das Spiel und die Kompositionen dieses berühmten Künstlers zu hören."

Ueber die Beziehungen der beiden Künstler während der folgenden sieben Jahre bin ich im einzelnen nicht unterrichtet. Sicher ist, daß sie aufrecht erhalten geblieben sind, wahrscheinlich durch die eine oder die andere Begegnung, die Spohr als reisenden Virtuosen in die Nähe Kreutzers brachte. Kreutzer selbst hat tatsächlich schon ein Jahr nach der Bekanntschaft mit Spohr seine Stellung in Stuttgart aufgegeben und ist in die Dienste des kunstsinnigen Fürsten Fürstenberg in Donaueschingen getreten. Dann hat er auf Jahre hinaus in Wien als Kapellmeister am Kärntnertortheater (1822 bis 1827, 1829—1832, 1836 [nicht wie bei Riemann 1837] bis 1840) und (1833—1837) am Josephstädtertheater erfolgreich als Komponist und Dirigent gewirkt.

Auf die Fortdauer der Beziehungen, über die uns vielleicht die künftige Kreutzer-Biographie aufklären wird, deutet schon der intime Ton des ersten (nicht datierten) Briefes. Dieser lautet:

I.

Mein hochgeehrtester Freund und . . . . . .

Herzlich soll es mich freuen, wenn Sie sich mit ihrer lieben Familie recht wohl befinden, und sich in Ihrem neuen Etablissement gemüthlich fühlen. Auch mir geht es, dem Himmel Dank, recht nach Wunsche. — Meine neue Oper, Libussa [1], hat hier allgemein gefallen, solche wurde binnen 4 Wochen schon zum 12ten mal bey vollem Hause gegeben! ich fühle mich durch das Gelingen meines ersten Werkes, mit dem ich hier auftrette, recht glücklich, und hege selbst die Hoffnung daß meine folgende nicht viel minder glücklich seyn sollten. —

Daß es nun in meinem Wunsche liegen muß, meine Libussa auf all die vorzüglichsten Theater zu verpflanzen, das gestehe ich recht gerne, und schon bin ich auch von München, Stuttgart, und besonders dem Grosherzog von Darmstatt aufgefordert die Partitur einzusenden. — Wollten Sie daher auch mein verehrtester Freund Sorge tragen, daß die Libussa für das Churfürstl. Hoftheater acquiriert würde. — Ich denke ein Honorar von 40 # in Golde ist keine übertriebene Forderung, ein Gleiches erhalte ich auch von Darmstatt. —

Ich bin hier wirklich in Unterhandlungen mit der Administration des Kärtner-Thortheaters — mit Weigl [2] geht es nun zimlich bergab — ein Glück für all die jüngern deutschen Componisten! —

Uebrigens finde ich aber dennoch Wien in Vergleich mit den frühern Jahren, groß und zum Nachtheil verändert — ächter Kunstsinn ist hier gar nirgends mehr zu Hause — besonders der hohe Adel ist selbst für musik ganz todt — es ist keine Spur mehr von einem Lobkowitz [3], Lychnovsky [4] etc. Der deutsche Theater Componist hat gar ein gefährliches Feld — man will in meiner Libussa vorzüglich zu loben finden „als hätte ich die Mittelstraße getroffen" — wenn es wahr ist, so soll es mich freuen. —

Darf ich Sie bitten mein geehrtester, mir bald ein paar

---

[1] Vergl. „N. M.-Z." Jahrgang 33, Heft 14, S. 298, zweite Spalte.

[2] *Weigl, Joseph* (1766—1846), der Komponist der „Schweizerfamilie", wurde nach dem Tode Salieris 1825 Hofkapellmeister am Kärntnertortheater.

[3] *Lobkowitz, Fürst Franz Maximilian* (1772—1816), der bekannte Protektor Beethovens, dem der Meister die Quartette op. 18, die dritte, fünfte und sechste Symphonie, das Tripelkonzert op. 56 und den Liederkreis „An die ferne Geliebte" gewidmet hat.

[4] *Lichnowsky, Fürst Karl* (1773—1814), war ebenso wie Graf Moritz Lichnowsky einer der adeligen Gönner Beethovens. Welchen von beiden Kreutzer in diesem Zusammenhang meint, geht aus der Briefstelle nicht hervor.

Zeilen Antwort zu schreiben; indessen genehmigen Sie die Versicherung meiner Hochachtung und Freundschaft
Ihr ergebenster Freund Con. Kreutzer Kapelm.
Grüßen Sie mir auch Wiele [1], und Haseman [2]!
(Auf der Adreßseite:)
Beherzigen Sie auch beykommenden Preiscourant der Fa. Goll [3], meines Protegé. — Diese Claviere werden eine große Sensation machen, sie übertreffen die besten Wiener weit — und dürfen sich im Ton mit den Englischen messen.
Haben Sie auch die Güte beyliegendes Schreiben nach Gotha retour zu senden.

Seiner Wohlgebohren
dem Herrn Herrn
Louis Spohr
Churfürstl. Hofkapellmeister in
Hessen Caßel.

Das folgende Schreiben beschäftigt sich wieder mit der „Libussa", erhält aber durch die Berichte über das Musikleben Wiens eine kunsthistorisch höhere Bedeutung. Von Beethoven, Schubert, Weber, Grillparzer, Rossini u. a. ist darin die Rede. Das Tempo des Berichtes hat etwas vom heißen Atem jener bewegten Tage.

II.

Wien den 16ten 7bre 1823
Nro. 30 im Reimanschen Hause auf der Wieden.

Mein verehrtester Freund und College!
Ihr Aufruf an die deutschen Componisten in der Leipziger Zeitung erinnerte mich, daß ich Ihnen wohl vor vielen Monathen geschrieben, und meine Libußa für Ihr Hoftheater angetragen, aber seitdem noch keine Antwort von Ihnen erhalten habe, was mich um so mehr befremdet, da ich nicht nur von mehreren Directionen und Kapellmeistern mit Gegenantwort beehrt wurde, sondern auch dieße Oper an 15 der vorzüglichsten Theater verkauft habe, wie z. B. in Berlin, Dresden, Weimar, Darmstatt, München, Franckfurt, Leipzick, Amsterdam, Pest, Prag etc. etc.
Sollte allenfalls mein festgesetztes Honorar von 40 # ein Hinderniß der Anschaffung seyn, was mir dennoch die Theater von Dresden, Darmstatt, München, und Pest, gaben — so will ich, nur um meine Oper bald auch auf dem Hoftheater von Caßel zu haben — das Honorar auf 30 # in Gold stellen. —
Ich bin sehr begierig Nachrichten über die Aufführung und Aufnahme ih[rer] neuesten Oper [4] zu erhalten — sobald solche gegeben ist, so haben Sie [die] Güte mir es zu berichten, und zugleich das Honorar zu bestimmen, w[elches] Sie für die Partitur haben wollen.
Von Carl Maria Weber erhalten wir bis Ende dieses Monaths seine Eureanthe (!), worauf ganz Wien sehr gespannt ist — und die, hoffe ich, der Italienischen Oper einen ordentlichen Gnadenstoß geben soll — nach der Eureanthe kommt wieder eine Oper von mir, von der ich mir einen guten Erfolg verspreche — wir haben dann noch ein paar neue original deutsche Opern — eine von Halm [5] eine andere von Schubert [6] — auch schreibt Beethoven die schöne Melusine von Grillparzer. — Weigl hat seit seinem totalen Sturz in der e i s e r n e n P f o r t e sich selber das Thor der Composition verschloßen und zum Glüke all Inn- und Ausländischen Componisten wenig Einfluß mehr bey der Theaterdirection, was nur wohlthätig für das Ganze seyn kann! —
Gestern war das g r o ß e Machwerk Roßinis, Semiramis, zum 1ten mal — das in 2 Ackten von halb 7 Uhr bis 11 Uhr dauerte, worin mehr die Quantitaet als Qualitaet der Musikstücke beachtet ist. — Madam Fodor [7] sang aber himlisch darinn — und nur Ihr hats Roßini zu verdanken — daß diese Oper, voll der Reminicenzen und abgeschmakten Floskeln nicht ganz durchfiel — denn der Applause nach dem 1ten Ackt war sehr klein! —
In Erwartung einer gefälligen Antwort habe ich die Ehre mich zu nennen Ihr ergebenster Freund
C. Kreutzer.

Seiner Wohlgebohren
dem Herrn L. Spohr
Churfr. Hessischem Hofkapellmeister
in
Caßel.

[1] *Wiele* war der Sologeiger der Hofkapelle in Kassel.
[2] *Hasemann*, der erste Kasseler Solocellist. Mit Wiele, Barnbeck und Hasemann gab Spohr seine berühmten Quartettsoireen in Kassel.
[3] Vergl. das ausführliche Schreiben Kreutzers an Pasqué, l. c. S. 299.
[4] Jessonda.
[5] *Halm, Anton* (1789—1872), der bekannte, auch von Beethoven geschätzte Wiener Musiklehrer.
[6] Alfonso und Estrella.
[7] *Fodor, Josephine*, die Tochter des Violinisten Joseph Fodor (1793 bis nach 1833), berühmte Koloratursängerin in Paris, London und Wien.

Ein Empfehlungsschreiben für den Hornisten Eduard Lewi ist der folgende Brief. Seine Bedeutung steckt aber wieder in der Schilderung der für den deutschen Musiker trostlosen Wiener Verhältnisse.

III.

Mein verehrtester Freund!
Ich nehme mir die Freyheit Ihnen in dem Herrn Lewi [1] — ersten Waldhornisten des k. k. Hoftheaters am Kärtner Thor einen ausgezeichneten Künstler, und Mann zu empfehlen, der bei gegenwärtigen ungewißen Theaterverhältnißen gerne eine sicherere Anstellung zu erhalten wünschte, die er auch in vollen Maße verdient; so wie ich überzeugt bin, daß ich mit meiner Empfehlung große Ehre einlegen, und Sie selbst, mein Freund, mir verbindlich dafür seyn werden: — er ist in der Manier, wie der in Stuttgart gestorbene Schunke [2].
Wie elend es mit unser deutschen Oper unter der italienischen Direction hier steht, werden Sie wohl schon wissen — seit fast einem Jahre existiert nun gar keine deutsche Oper mehr im k. k. Hoftheater — die wenigen Sängerinnen als wie Sontag [3] und Unger [4] werden auch in der Italienischen Opern verwendet, und die Sänger sind theils auf Reisen, theils anderswo engagiert: — wie fatal das für einen Componisten ist, versteht sich von selber: — doch hoffen wir [zu] Gott, daß nun — nach dem gänzlichen Abgang des H. Barbaya [5] der d: 20ten Merz seyn wird — sich doch wieder etwas Neues formieren wird! —
Diese Verhältnisse waren auch Schuld, daß ich für ihre Oper, Jeßonda — von der ich aller Orten so viel Gutes und rühmliches höhrte — gar nichts thun konnte, weil die administration des Theaters durchaus allen Ausgaben für deutsche Werke auszuweichen suchte, höchstens das annahm, zu was sie vermög Contracte gebunden war! — Sobald sich aber nun die Sachen wieder zum Beßern wenden, so soll es gewiß mein erstes seyn, mich durch Verwendung für Ihre Werke mich Ihres Vertrauens würdig zu machen — der ich mit ausgezeichneter Hochachtung bin
Ihr ergebenster Freund
Conradin Kreutzer
Wien den 15ten Jener 1825 Kapellmeister.

Seiner
Hochwohlgebohren
dem Herrn Luis v. Spohr
Hofkapellmeister
in
Heßen Caßel

Was Kreutzer als junger Kapellmeister am Josephstädter Theater für die deutsche Oper zu tun beabsichtigte, erfahren wir aus folgendem Schreiben:

IV.

Mein verehrtester Freund und Collega!
Aus öffentl. Blättern werden Sie ohne Zweifel vernohmen haben, daß nach Abgang des H. Theaterdirectors Stoegers [6] mit seiner Operngesellschaft nach Prag in dem hiesigen Josephstädter Theater seit 3 Monathen keine Oper mehr statt fand. — Doch ist es mir gelungen in dieser kurzen Zeitfrist wieder eine Operngesellschaft zusammen zu stellen, und zwar mit sehr günstigem Erfolg — obgleich solche meist aus Anfängern besteht, — unsere erste Oper war der Schwur von Auber — die vom Publicum recht günstig aufgenohmen wurde, obwohl solche nicht zu den vorzüglichsten Arbeiten d. H. Aubers gehört — binnen 14 Tagen haben wir Ludoisca von Herold —. Da ich nun von der neuen Unternehmung dieses Theaters — d. H: und Madam Hoch als Kapell und Opern-

[1] *Lewi, Eduard Konstantin* (1796—1846), war nach großen Konzertreisen seit 1822 erster Hornist der Wiener Hofoper und Lehrer am Konservatorium.
[2] *Schunke, Michael* (1780—1821).
[3] *Sontag, Henriette* (1806—1854), später verehelichte Gräfin Rossi, die berühmte Koloraturdiva. War 1820—1823 an der Wiener Oper engagiert.
[4] *Ungher-Sabatier, Karoline* (1803—1877), die mit Beethoven bekannte berühmte Sängerin.
[5] Der italienische Impresario der Wiener Oper.
[6] *Stöger, Johann August*, recte Althaller, war bis 1834 Direktor des Josephstädter Theaters in Wien. Sein Regime zeichnete sich dadurch aus, daß er stets aufs eifrigste bedacht war, alle neuen Erscheinungen dem Repertoire seines Theaters einzufügen. So führte er Meyerbeers „Robert" auf, Kreutzers „Nachtlager", an seiner Bühne feierte Raimunds „Verschwender" seine sensationellen Triumphe. Der größte Teil seiner ausgezeichneten Künstlerschaft folgte ihm nach Prag, wo Stöger die Direktion des Ständischen Theaters übernahm und zuerst von 1834—1846 und dann von 1852—1858 führte. Die Prager Premiere der „Jessonda" fand am 18. März 1834 zum Vorteil der beliebten Sängerin Katharina Podhorsky statt. Diese sang die Amazili, während sich die junge Jenny Lutzer (die nachmalige Baronin Dingelstedt) als Jessonda die höchsten Triumphe holte.

director mit unumschränkter Vollmacht angestellt bin — und H: Duport in dem Kärtner Thortheater für die deutsche Muse gar nichts thut — im Gegentheil solche auf alle mögliche Weise zu unterdrüken sucht — so will ich nach Kräften trachten, die Werke unserer deutschen Componisten auf diese Bühne zu verpflanzen. —

Ich wende mich daher allererst an Sie mein Verehrtester mir die Erlaubniß schriftlich einzusenden, vermög der ich befugt wäre die Partitur und Buch der Oper Jeßonda von Prag zum Gebrauche für unser Theater kommen zu lassen. — — Hinsicht des Honorars bitte ich gefälligst um Ihre Bestimmung, doch muß ich Sie zu gunsten der Direction bitten, solches für jetzt, da solche beym Beginn dieses neuen Unternehmens — und dem für alle Theater so erschreklich heißen Sommer — ganz an Geld erschöpft ist — so billig wie möglich zu stellen. — Ich würde solche im Laufe des Winters sicher in die Szene bringen. — unter heutigem dato habe ich auch an Kapell. Marschner [1] um den Templer geschrieben — doch wird da leider das Buch wegen der hiesigen Censur ganz geändert werden müßen! — Können Sie mir keine nähern Nachrichten über Lobes [2] Musik zu der Prinzessin in Grenade geben? — wurde solche — außer in Weimar schon irgend auf einem andern Theater aufgeführt — und mit Beyfall? —

Von meinen Opern wird in künftigem wieder meine neueste, — das Nachtlager in Granada in die Szene gehen — da der beliebte Sänger Poeck [3] auf Gastrollen von Prag hieher kommt — wenn Sie einen braven Baßbariton haben, so darf ich Ihnen mit Zuversicht des Gelingens diese Oper für Ihr Theater empfehlen in Dresden hat solche ebenfalls durch H: Waechter allgemein gefallen.

In Erwartung einer baldigen gefälligen Antwort bin ich mit aller Hochachtung und Freundschaft

Ihr ganz ergebenster

Conradin Kreutzer
Kapell- und Operndirector
am k. k. priv: Theater in der Josephstadt.

Wien am 19en Aug 1834
Alservorstadt Hauptgaße No 149

Seiner Wohlgebohren
dem Herrn L. Spohr
Hofkapellmeister
in
franco Gränze. *Caßel*

Energisch betreibt Kreutzer, wieder Kapellmeister am Kärntnertortheater, die Erwerbung der Spohrschen „Jessonda" für das Hoftheater.

V.

Mein theurster Freund und Collega!

Es wird Ihnen wohl schon bekannt seyn, daß ich seith Ostern wieder am Kärtner Thor Theater unter den neuen Pächtern dieses Hoftheaters den H. Ballochino und Merelli als 1ter und bis jezt einziger Kapellmeister angestellt bin, und endlich wieder einmal in den längst ersehnten Wirkungskreis eingetretten bin. —

Wir haben für die Monathe Aprill, May, Juny und July ausschließend nur ital: Opernvorstellungen mit einer ital: Gesellschaft die außer einer vortrefflichen Sängerin, *Madam Tadolini*, nichts ausgezeichnetes aufzuweisen hat — dahero der Beyfall sehr mäßig ist, und der Enthusiasmus für die Italienische Oper ziemlich abnimmt. — Erst mit Mitte August beginnen die deutschen Opern — und ich habe hiezu Ihr vortreffliches allgemein geschäztes Werk, Jeßonda, vorgeschlagen — und ersuche Sie deßhalb aus Gründen, die ich Ihnen sogleich detailliren werde, die Güte zu haben, mir ohne allen Verzug, wo möglich mit umgehender Post zu schreiben, welch ein Honorar Sie von der Administration des Kärtner Thor Theaters verlangen — und zugleich auch die Versendung der Partitur an mich zu besorgen. —

Soviel ich mich entsinne haben Sie für d a s J o s e p h s t ä d t e r - Theater — auf meine Anfrage im verfloßenen Jahre 6 Louisd'or — verlangt — so können Sie jetzt für dieses Theater wohl das doppelte oder 15 Louisd'or verlangen, was die Administration auch willig bezahlen wird. — —

Zugleich muß ich Ihnen aber nun mittheilen daß ich gestern vernahm, daß der Baß Sänger Pöck aus Prag noch im Laufe dieses Monathes hieher kommen soll, um in dem Josephstädter Theater Gastrollen zu singen — und soll die Idee haben — die g a n z e O p e r Jeßonda von Prag mitzubringen, und solche in diesem Theater zu seiner Gastvorstellung ebenfalls verwenden zu wollen — um nun dieses Ihnen sehr nachtheilige Unternehmen verhindern zu können — ersuche ich Sie mir s o g l e i c h eine Vollmacht zuzusenden — um gegen die Aufführung der Jeßonda in diesem Theater in ihrem Namen gerichtlich protestieren zu können — denn Sie begreifen wohl selbst, wenn jetzt diese Oper in dem Vorstadttheater zur Aufführung käme — so könnten wir solche im Hoftheater vor Jahr und Tag — oder vielleicht nie mehr zur Aufführung bringen. —

Sie könnten vielleicht deßhalb auch an den Geschäftsträger oder Gesandten ihres Hofes — hieher schreiben — daß ich mich im Nothfalle mit Ihm darüber ins Einvernehmen setzen könnte! — das Josephstädter Theater besitzt diese Oper nicht — hat solche niemals erkauft — also auch kein Recht solche zur Aufführung zu bringen — und 15 Louisd'or Honorar zu bezahlen ist solche in der Zeit gar nicht im Stande — und soviel müßten Sie nun doch wenigstens von ihm verlangen.

In der Erwartung einer baldigen Antwort habe ich die Ehre mit aller Hochachtung mich zu nennen

Ihren ergebensten Freund
C. Kreutzer
Hoftheater Kapellmeister

Wien am 16ten May 1836
Alsergasse No 149

Seiner Wohlgeboren
dem Herrn L. Spohr
Hofkapellmeister
franco Gränze in Caßel

Auf der Rückseite eigenhändiger Vermerk Spohrs:
15 Friedrichsd'or Honorar für Buch und Partitur.

VI.

Mein theurer Freund!

Zu meinem Vergnügen habe ich Ihre werthe Zuschrieft sambt der Vollmacht gestern erhalten, die um so nothwendiger war, weil H. Poeck heute von Prag angekommen ist, und wirklich Partitur und Orchesterstimen von Jeßonda mitgebracht hat, in der Absicht diese Oper zu seiner Benefice zu geben. — Ich habe Ihr Schreiben Freund Haßlinger [1] mitgetheilt, der sich sogleich angeboten, die nöthigen maßregeln zu treffen, und die Aufführung in dem Josephstädter Theater zu verhindern. —

Der Administration des kk. Kärtnerthor Theaters habe ich Ihre Proposition das Honorar von 15 Fr—d'ors betreffend, eröffnet — die Ihnen durch mich 100 fl. in Conv-Münze — also eine kleine Verringerung antragen läßt — jedoch bin ich überzeugt, daß wenn Sie geradezu auf den 15 Fr. festhalten wollen Sie solche ebenfalls erhalten werden.

Ich bitte nur — die Versendung der P a r t i t u r und des B u c h e s wo möglichst zu bescheunigen — da ich gerne im July schon die Proben beginnen möchte — um [= und] gleich nach Abgang der Ital: Oper im August damit ans Licht tretten könnte. — Das Honorar werde ich zur Zeit dem H. Haßlinger zu Handen stellen. — Nun habe ich in Bezug Ihres herrlichen Werkes f ü r W i e n — nur einen einzigen Wunsch — den ich gegen Sie auszusprechen wage — ohne Furcht, daß Sie mit mir darüber zürnen werden — und das betrifft — die Introduction des 1ten Acktes — könnte solche nicht auf eine fügliche Weise a b g e k ü r z t w e r d e n — vieleicht selbst in der Szene eine kleine Aenderung vorgenohmen werden? — ein Todenopfer zu Anfang einer Oper macht einen widrig traurigen Eindruck besonders wenn ein Todter auf der Bahre liegen soll — es ließe sich vieleicht etwas mildern und schneller über diese Trauer Function wegschreiten? — auf mich selbst als ich diese Oper in Berlin das erstemal sah, hat diese Einleitung einen unangenehmen Eindruck gemacht und mich für den ganzen 1ten Ackt verstimmt! — Selbst im Verein mit einem Ballet will es mir nicht munden! —

Denken Sie also, mein lieber Freund, über diese Sache nach, und geben Sie mir gefälligst Ihre Ansicht dar. —

Ich hoffe, daß selbst bei dem verdorbenen Geschmack der Wiener — nach dem vielen Ital: den Magen verderbenden Zuckerln Ihre Composition sehr gefallen wird — das gesambt Personale mit sambt dem Kapellmeister werden sich alle Mühe geben, dessen können Sie im Vorhinein überzeugt seyn. — Die Administration wird die Oper sehr brillant, was Costumes und Decoration etc. betrifft, ausstatten. — — —

[1] Marschners „Templer und Jüdin", 1829 in Leipzig komponiert.

[2] *Lobe, Johann Christian* (1797—1881), der bekannte Theoretiker. Komponierte neben vielen anderen Sachen auch fünf Opern, darunter „Die Fürstin von Granada".

[3] Mit Stöger war auch der Baritonist *Joseph Poeck* (1812 bis 1869) aus Wien nach Prag gekommen. Hier erfreute sich sein imposanter, durch seltene Tonfülle ausgezeichneter Bariton einer ungeheuren Beliebtheit. Es war daher für Stöger ein schwerer Verlust, als Poeck am 14. Juli 1837 in Braunschweig ein längeres Gastspiel mit dem Jäger in Kreutzers „Nachtlager von Granada" begann, einer Rolle, die der Komponist eigens für Poecks Stimmlage geschrieben hatte. Der Enthusiasmus in Braunschweig war so groß, daß Poeck sofort auf Lebenszeit an diese Hofbühne verpflichtet wurde und Prag verließ. (Siehe Teuber, Geschichte des Prager Theaters III. S. 258 ff.)

[1] *Haßlinger, Tobias* (1787—1842), der namhafte Wiener Musikalienverleger, bei dem u. a. auch die große dreibändige Violinschule von Spohr erschienen ist. Bekannt sind Haßlingers freundschaftliche, in der Folge allerdings getrübte Beziehungen zu Beethoven.

Haben Sie die Gefälligkeit das Packet mit der Partitur und dem Buch an den H. Kunsthändler Haßlinger zu addresiren und zu versenden — und Ihn zur Erhebung des Honorars zu ermächtigen. —

Vieleicht findet sich für künftigen Herbst auch Gelegenheit mein Nachtlager auf dem Großherzoglichen Theater in Caßel zur Aufführung zu bringen, wenn es sich thun läßt, so empfehle ich es Ihrer Freundschaft.

Ich grüße Sie freundlichst

Ihr mit all Achtung
bereitwilligster Freund
Kreutzer

Wien am 31en May 1836

Seiner Wohlgeboren
dem Herrn L: Spohr
Hofkapellmeister
in
franco Gränze Caßel.

Tonsetzer der Gegenwart.

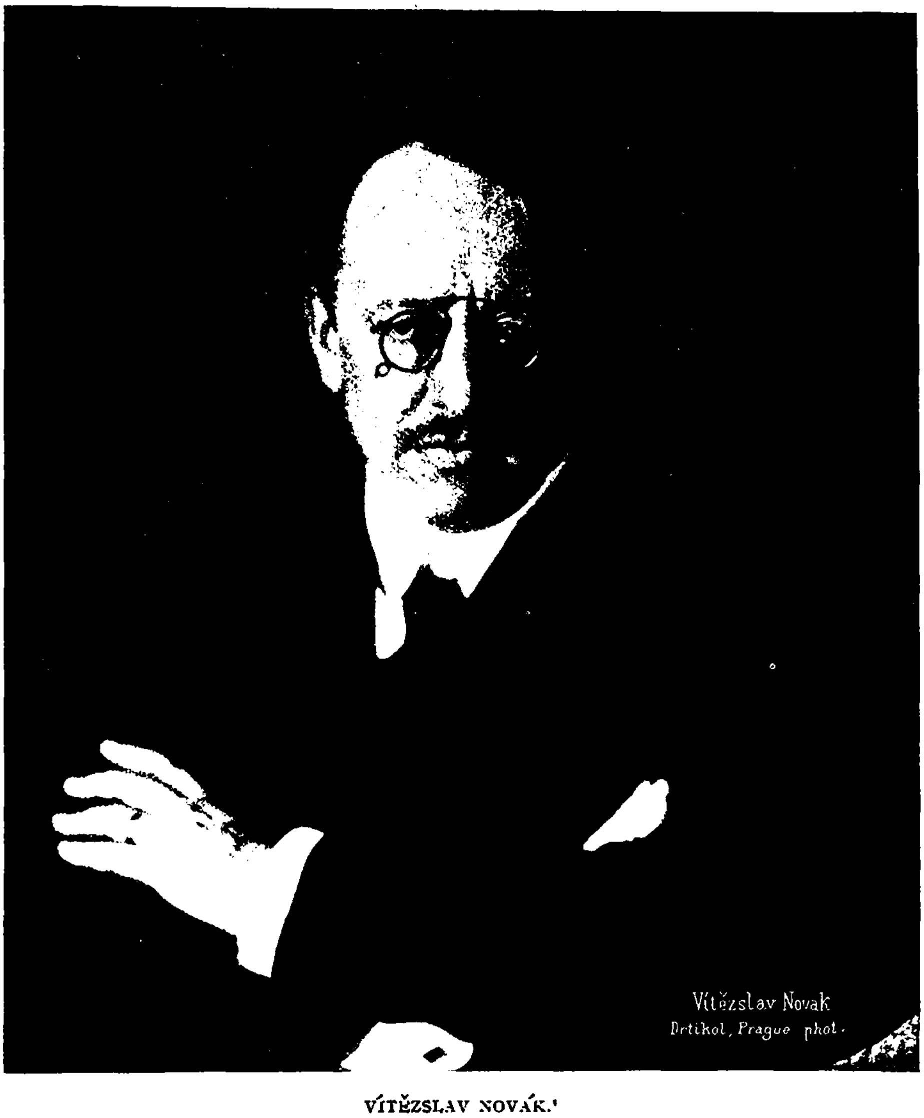
Vítězslav Novák.

In Böhmen, dem „Konservatorium Europas", wie einst Charles Burney treffend eines unserer musikalischesten Kronländer bezeichnet hat, tobt derzeit ein harter, erbitterter und ganz merkwürdiger Kulturkampf: man streitet darüber, wem von den beiden bisher bedeutendsten tschechischen Komponisten, *Friedrich Smetana* oder *Anton Dvořák*, der Vorrang zustehe, ob der geniale Autor der „Verkauften Braut" und des gewaltigen symphonischen Zyklus „Ma Vlast" („Mein Vaterland") oder aber der jüngere Dvořák mit seinen Symphonien und Kammermusikwerken die Palme, als „erster" tschechischer Komponist zu gelten, für sich beanspruchen kann. Während also diese Meinungsverschiedenheit, die weder nach der einen oder anderen Richtung hin bisher entschieden ist, die erhitzten Gemüter unseres engeren Vaterlandes beispiellos erregt, bereitet sich bereits ein zweiter, womöglich noch mehr interessierender Kampf vor, der von den beiden anerkannt besten lebenden Komponisten Böhmens seinen Ausgang nimmt: *Jos. B. Foerster* oder *Vítězslav Novák.* Es ist kein Zweifel, daß in nächster Zeit auch Deutschland, woselbst der erstere längere Zeit gelebt und gewirkt hat und letzterer voraussichtlich recht bald mit seinem bedeutendsten Werke, der Chorfantasie „Sturm" zu Worte kommen wird (Leipzig), von diesen beiden vorzüglichen Meistern wird Kenntnis nehmen müssen. Mögen nachstehende Zeilen, die Vítězslav Novák gewidmet sind — eine Skizze über Jos. B. Foerster behalten wir uns vor — dazu beitragen, Interesse nicht nur für einen hervorragenden Musiker, sondern für eine der markantesten Künstlererscheinungen Jung-Oesterreichs überhaupt zu wecken.

Tief im Böhmerlande und fern jeglichem musikalischen Weltgetriebe, wurde Vítězslav Novák am 5. Dezember 1870 zu Kamenice a. d. Linde geboren. Seinen Gymnasialstudien oblag er 1881—1889 in der südböhmischen Stadt Neuhaus und liefert schon in dieser frühen Zeit die ersten Beweise seiner musikalischen Begabung. Zur Komposition wurde der trotzige, wildromantisch veranlagte Jüngling durch seinen Klavierlehrer angeeifert. Als Jurist bezieht Novák die alte Prager Universität, verläßt jedoch bald die Juristenfakultät, um durch philosophische Studien sein stets nach den höchsten geistigen Idealen gerichtetes Streben zu befriedigen. Zuerst ist es Musikgeschichte, Aesthetik, Literatur und dann endlich das strengste Musikstudium: Klavierspiel bei dem hervorragenden Prager Pädagogen Prof. Joseph Jiranek, Komposition bei Karl Knittl und Karl Stecker. Von Stecker wurde Vít. Novák an Anton Dvorák empfohlen, dessen Lehrmethode und Einfluß es gelang, das oft in den wildesten Bahnen dahinstürmende Künstlertemperament des Jungen zu formen und zu veredeln. Nach Absolvierung seiner Lehrzeit blieb Novák in Prag und schuf nun mit unglaublichem Fleiße Werk auf Werk. Vier Jahre nach Dvoráks Tode übernahm er auch die Leitung der Kompositionsklasse am Prager Konservatorium und erwarb sich allmählich auch in pädagogischer Beziehung Ruf und Ruhm.

Vítězslav Novák ist heute ein vollreifer Künstler. Seine Schaffenstätigkeit ist auf einem technischen, oft ans Unglaubliche grenzenden Können wohl fundiert. All seine Werke, mag es sich nun um lyrische Produkte, symphonische Fantasien oder Kammermusik handeln, sind weniger der Ausdruck eines sinnigen, in sich gekehrten Gemütes, als vielmehr einer ungestümen Lebensbejahung, einer mannhaften Niederzwingung jeder schwächlichen Aeußerung, und wenn sie auch nicht alle überzeugend wirken, so reißen sie doch fort durch unerhörten Schwung und bewunderungswürdige Kraft. So wie er örtlich seinem Heimatslande treu geblieben ist, hat er seiner auch künstlerisch nicht vergessen — und gerade jene Werke wirken am elementarsten, die seinen nationalen Charakter in der einen oder anderen Weise widerspiegeln. Wenn wir im nachfolgenden nun den Versuch unternehmen, Nováks Schaffen etwas näher ins Auge zu fassen, müssen wir von vornherein jede auch nur annähernde Vollständigkeit ausschliessen. Zu dieser besteht aber auch im vorliegenden Falle keine zwingende Notwendigkeit: Novák mag uns in dem einen oder anderen Werke reifer oder selbständiger erscheinen; seine Richtung hat er keineswegs geändert und ist sein künstlerischer Charakter in jedem seiner erfindungsreichen Opera gleich prägnant ausgeprägt.

Nováks *Klaviermusik* ist Kraft, Geist und Rhythmus. Eine Kraft, die sich an Machtentfaltung nicht genug sättigen kann und dem Instrumente oft Aufgaben stellt, die auch bei größtmöglichster Beherrschung der Technik nicht mehr zu lösen sind. Und dies mag wohl auch der Grund sein, daß Novák mehrere seiner Klavierwerke selbst für Orchester bearbeitete, wie z. B. seine „Slowakische Suite" oder seine gewaltige fünfsätzige Tondichtung „Pan". Zuerst wurde er in pianistischen Kreisen durch seine „Sonata Eroika" op. 27 f moll bekannt, die in *Ignaz Friedman* bisher einen ausgezeichneten Interpreten



VÍTĚZSLAV NOVÁK.

gefunden hat. Nováks Sonate ist echtes, kühnstes Heldentum vom ersten bis zum letzten Takte, das sich an seiner eigenen Kühnheit berauscht und wie ein unbarmherziger Sturmwind mit sich reißt. Nováks „Pan", eines seiner letzten Werke, hat durch den tschechischen Virtuosen *Stěpan* Eingang in den Konzertsaal erlangt. Ueber die letzte Aufführung dieser Tondichtung berichtet die Prager „Union": „Man hat das Gefühl der musikalischen Offenbarung eines erleuchteten, von kühner Phantasie beschwungenen Geistes, der seine eigene Welt der Ideen und seine eigene Art des Sichäußerns besitzt. Die Originalität des neuen Werkes Nováks besiegelt seinen Wert und akzentuiert seine Wirkung."

Auf dem Gebiete der Kammermusik hat sich Novák noch nicht zu jener Popularität durchgerungen, die ihm als Orchester- und Chorkomponisten von dem Konzertpublikum nicht mehr versagt wird. Und doch sind seine Kammermusik-Kompositionen Meisterwerke ihrer Art, auf die wir unsere höher strebenden Kammermusik-Vereinigungen nicht eindringlich genug verweisen können: ein Klaviertrio op. 1, ausgezeichnet mit einem Preis der Böhmischen Akademie, bestechend durch jugendliches Temperament und Unmittelbarkeit der Erfindung; das einsätzige „Trio quasi una ballata" op. 27, das künstlerisch abgeklärte Bekenntnis eines in höchster Verzweiflung und zersetzender Selbstironie ringenden Menschen; ein Streichquartett op. 22 mit reicher Verarbeitung slovakischer Motive; ein Klavierquartett op. 7 und ein Klavierquintett op. 12, deren polyphone Schreibart uns Novák auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigen.

Die größten Erfolge hatte Novák bisher mit seiner gewaltigen Chorfantasie „Der Sturm" (der Brünner „Beseda" gewidmet) eingeheimst, die ihre Uraufführung am 4. April 1910 in Brünn durch den Philharmonischen Verein erlebte und seither unter nicht endendem Jubel mehrmals bereits in Prag zur Aufführung kam. Vor nicht zu langer Zeit haben wir das grandiose Werk auch in Wien gehört, wo es durch den tschechischen Gesangverein „Lumir", durch das Wiener Tonkünstlerorchester und einige Solisten des Prager tschechischen Nationaltheaters aufgeführt wurde. Diesem für uns und viele andere unvergeßlichen Konzerte wohnte auch der Komponist Franz Schreker bei, der die Chorfantasie in nächster Zeit mit seinem „Philharmonischen Chore" bringen wird. Für eine Leipziger Aufführung des „Sturmes" bemüht sich in anerkennenswerter Weise *Karl Straube* — voraussichtlich mit dem von allen Freunden Nováks gewünschten Erfolge. „Der Sturm" ist eine geniale Vertonung der Meeresfantasie des bedeutenden tschechischen Dichters *Svatopluk Cech* und für großes Orchester (nebst Klavier und Orgel!), Soli und gemischten Chor geschrieben. Merkwürdig, daß sich vorher schon der eingangs erwähnte Jos. B. Foerster an die Komposition dieses Stoffes gemacht, ihn jedoch später als seiner sensitiven Natur nicht mehr entsprechend fallen lassen hat. Eine eingehende Besprechung dieses in der Chorliteratur ganz vereinsamt stehenden Werkes ist wohl in diesem Rahmen nicht möglich. Diese hymnische Apostrophe der gewaltigen Naturphänomene, diese monumentale Apotheose der unergründlichen Tiefe des Meeres und der Liebe verträgt nicht einige wenige, nur die Oberfläche berührende Zeilen. Wir verweisen daher auf die geistvolle Novák-Studie des tschechischen Musikschriftstellers Dr. *Jan Löwenbach* und eine etwas gedrängtere Darstellung, die wir selbst in der „Musikpädagogischen Zeitschrift" (2. Jahrgang, Heft 3, S. 33/34) gegeben haben.

Von rein orchestralen Werken wollen wir schließlich Nováks symphonische Dichtungen „In der Tatra" op. 26 (vom Wiener Tonkünstlerorchester mit großem Erfolge in vergangener Saison aufgeführt), „Von ewiger Sehnsucht" op. 33 und „Toman und die Waldfee" op. 40 wenigstens dem Namen nach anführen.

Dr. jur. et phil. (mus.) H. R. Fleischmann (Wien).

Der Verband Deutscher Musikkritiker.

Auf den Artikel in Heft 1 sind folgende Zeilen von Herrn Dr. *Richard H. Stein* mit der Bitte um Veröffentlichung eingetroffen:

Herr *Paul Bekker* sagt in seinen Ausführungen über den „*Verband Deutscher Musikkritiker*" („N. M.-Z.", 35. Jahrgang, Heft 1), es seien bisher „s a c h l i c h e Einwände, die ohne E n t s t e l l u n g s v e r s u c h e arbeiten", gegen den Verband „nicht laut geworden". Er beschuldigt damit alle diejenigen, die sich bisher gegen die Art der Gründung, gegen Mängel der Statuten und der ganzen Organisation, gegen gewisse Tendenzen des Verbandes usw. ausgesprochen haben, der Unsachlichkeit, ja der a b s i c h t l i c h e n F ä l s c h u n g.

Demgegenüber möchte ich nur bemerken, daß von mir (wie auch von Anderen) eine ganze Reihe s e h r e r h e b l i c h e r Einwände aus gewichtigen Gründen, und zwar sine ira et studio, geäußert worden ist. Beweis: „Die Musik" 12. Jahrgang, Heft 19, S. 17 ff. und Heft 22, S. 230 ff. Da der Vorsitzende des Verbandes, Herr Dr. Heuß, bei dem (nicht sine ira, aber sine studio unternommenen) Versuch einer Widerlegung meiner Ausführungen einige dieser Einwände als berechtigt hat anerkennen müssen („Die Musik", 12. Jahrgang, Heft 22, S. 226 ff., vergl. auch Heft 17, S. 316 ff.), und da Herrn Bekker diese Tatsache bekannt war, so muß man schon deshalb leider feststellen, daß ein Vorstandsmitglied gegen einen der wesentlichsten Grundsätze seines eigenen Verbandes verstoßen hat. Gewiß steht es Herrn Bekker frei, all das, was gegen den Verband geschrieben worden ist, jetzt und immerdar für unrichtig zu erklären. Sobald er aber von „Entstellungsversuchen" redet, überschreitet er die Grenzen berechtigter Antikritik und verdächtigt die Motive der Gegner, statt ihre Einwendungen mit Gründen zu bekämpfen. Auf diesem Wege kann und mag ich ihm nicht folgen. Wo kämen wir hin, wenn auch ich nunmehr das, was die Gründer über ihre Absichten und Ziele publiziert haben, als „Entstellungsversuche" bezeichnen würde? Im übrigen:

„Der Worte sind genug gewechselt,
Laßt mich auch endlich Taten sehn."

Bisher ist es dem Verbande weder gelungen, die Mehrzahl der Besten zu gewinnen, noch irgendeinen der Schlechtesten unschädlich zu machen. Sobald er etwas leistet, werde ich mich gern aus einem Saulus in einen Paulus verwandeln.

Dr. Richard H. Stein (Berlin).

* * *

Darauf antwortet Herr *Paul Bekker:*

Es ist mir nicht bekannt, daß irgendwer irgendwann irgendwo den Wunsch ausgesprochen hätte, Herrn Dr. Stein aus einem Saulus in einen Paulus verwandelt zu sehen. Vielmehr scheint mir, Herr Dr. Stein nimmt sich und die Frage nach der Art seiner Stellungnahme dem Verband gegenüber für viel ernsthafter und bedrohlich wichtiger, als es die Bedeutung seiner Persönlichkeit und seiner Angriffe nötig macht. Er verkennt daher auch die Natur der Gründe, die mich veranlaßten, über seine Kritik des Verbandes mit rücksichtsvoll schonender Milde zur Tagesordnung überzugehen. Ich nahm an, er würde mir dafür dankbar sein. Dachte ich doch, es müßte Herrn Dr. Stein genügen, daß im zweiten Septemberheft der „Musik" (dieses Heft vergißt er zu zitieren, der Hinweis sei daher von mir hiermit nachgetragen) unter genauer Darlegung des Sachverhalts seine Kritik der Verbandsbestrebungen vom V o r s t a n d sehr nachdrücklich als „i r r e f ü h r e n d" zurückgewiesen worden ist. Nach der stillschweigenden Entgegennahme dieser Erklärung durch Herrn Dr. Stein lag für mich um so weniger Veranlassung vor, seinen Auslassungen sachliche Bedeutung beizumessen, als ich persönlich bereits in einem früheren Fall die Erfahrung gemacht hatte, daß Herr Dr. Stein in seiner Eigenschaft als Referent öffentlich Behauptungen auszusprechen wagt, für deren Richtigkeit er nicht die Spur eines Beweises zu erbringen vermag, die vielmehr mit dem wahrheitsgemäßen Sachverhalt in denkbar schärfstem Widerspruch stehen.

Ich stelle es Herrn Dr. Stein anheim, von mir öffentlich den Beweis dafür zu fordern. Bis dahin entfällt für mich jede Veranlassung, mich mit seinen publizistischen Kundgebungen zu beschäftigen. Gewiß sind — ausdrücklich konstatiere ich: n i c h t auf Veranlassung der Verbandsmitglieder — Worte genug gewechselt. Immerhin hat dieser Wortwechsel manches Gute zur Folge gehabt. So kann z. B. über die Stellung des Verbandes zu Musikschriftstellern von der oben gekennzeichneten Art des Herrn Dr. Stein kein Zweifel mehr herrschen. Und dieses Ergebnis möchte ich, nicht der Persönlichkeit des Herrn Dr. Stein, wohl aber der durch sie bewirkten grundsätzlichen Scheidung der Geister wegen, fast schon als eine T a t, und zwar als eine recht erfreuliche, bewerten. Vivant sequentes. *Paul Bekker (Frankfurt).*

Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Berlin).

Wenn sonst Kongresse von wissenschaftlichen Erörterungen nicht gerade erdrückt werden, vielmehr das Gesellige und Persönliche im Vordergrund steht, so war es diesmal anders. Der Teilnehmer, der das Programm mit seinen nahezu 50 Vorträgen (die sich in Sektionen im Verlaufe von drei Tagen hintereinander und nebeneinander drängten) überflog, mußte gewiß die Stirne runzeln. Immerhin handelte es sich bei diesem Kongreß ja im wesentlichen darum, zunächst einmal die Mitarbeiter einer in zahlreiche Einzelwissenschaften zersplitterten Disziplin zu vereinigen. Und so mochte von diesem Gesichtspunkte aus der Kongreß

entschieden begrüßt werden. Ob auch seine Resultate in diesem Sinne waren, wird dem freilich zweifelhaft, der mitansah, wie viel — trotz allem ehrlichem Bemühen zur Gemeinsamkeit — noch aneinander vorbeigeredet wurde. Schließlich aber ist es klar, daß bei einer solchen Fülle von Veranstaltungen, wie sie hier vorlag, ein einheitlicher Eindruck nicht zu erlangen war, waren doch alle möglichen Spielarten wissenschaftlicher — und unwissenschaftlicher Erörterungen vertreten!

Die musikalische Sektion hatte den Vorzug, von den eigentlichen ästhetischen Grunderörterungen verschont zu bleiben. Eine Menge interessanter Fragen wurden hier aufgerollt, die gerade dadurch, daß sie mehr den Rand und die Umgebung des Aesthetischen betrafen, zu wertvoller, wenn auch schlichter Arbeit führten. Im Mittelpunkt der Referate standen Demonstrationen von Geheimrat *Sievers* über „Klangliche Konstanten in Rede und Musik". Allgemein erwartete man den Vortrag mit grosser Spannung. Waren doch dem bekannten Gelehrten drei volle Vormittagsstunden eingeräumt worden, ein Zeitraum, der sonst keinem Vortragenden zur Verfügung stand! Sievers schickte voraus, daß er sich als „musikalisch unzurechnungsfähig" fühle und betonte, daß die folgenden Versuche in keiner Korrelation zum eigentlich Musikalischen stehen sollten, vielmehr nur äußere Klangwerte beträfen. Wie Sievers gefunden zu haben glaubt, ist jedes Klangwerk, ob Rede oder Musik, an bestimmte klangliche Konstanten gebunden, die z. B. bei der Reproduktion eines Klangwerkes — meist unbewußt natürlich — in Erscheinung treten. Für die rein sprachlichen Erscheinungen lautet die Formulierung, zu der Sievers zunächst gelangte, folgendermaßen: „Alle gesprochene Rede, Poesie und Prosa, weist bestimmte melodische Konstanten auf, die ohne Schädigung des Gesamtcharakters des Stückes nicht gestört werden können." Nun aber weisen zahlreiche Texte derartige Störungen auf. Wenn man sie vortragen hört, so spürt man gewisse Unstimmigkeiten, sei es, daß man die Sprachmelodie als zu hoch, als zu tief, als schleppend u. a. m. empfindet. Hier, so schließt Sievers, liegt stets eine Aenderung des ursprünglichen Wortlautes zugrunde. Das Experiment, zu dem eine beliebige Versuchsperson aus dem Kreise der Zuhörer genommen wurde, knüpfte er an ein Gedicht von Goethe. Soweit der mehr philologische Teil der Sieversschen Ausführungen! Der Vortragende ging nunmehr zu dem mehr musikalischen Teil seines Referates über, wobei er sich auf die vielberufenen Untersuchungen der Münchner Familie *Rutz* stützte. In dem Problem der Klanggebung habe die „Rutzsche Typenlehre" den Bann für weitere wissenschaftliche Untersuchungen gebrochen. Wenn auch ihre Theorien noch nicht spruchreif seien, so seien doch die Tatsachen außerordentlich. Als Hauptgrundlage stellte Sievers die Beobachtung auf: Jedem Satz kommt eine spezifische Klanggebung zu. Diese Klanggebung hinwider ist von einer bestimmten Muskelnebenarbeit (besonders in der Bauchpartie) begleitet. Und zwar liege nicht nur der Schalltätigkeit, sondern jeder anderen Tätigkeit eine solche spezifische Rumpfmuskeleinstellung zugrunde. Beispielsweise also passe zu einem bestimmten Komponisten auch nur ein nachschaffender Künstler von gleichem Typus. Jener sei also ein Mozart-, dieser ein Schubert-Spieler. Eine solche Entsprechung könne nun gestört werden, wenn die Muskeleinstellung gestört würde, was sich durch bestimmte Gesten, sogar nur durch die gesehene, erreichen ließe. Ja schließlich genügten auch bestimmte schematische Formen. So wurden denn einige Versuchspersonen aufgefordert, ein Schubertsches Stück wiederzugeben, und zwar legte ihnen Sievers bestimmte Drahtformen vor, die teils dem Schubertschen, Brahmsschen usw. Typus entsprechen sollten. Durch starke Hingabe an diese Formen sollte der Spieler es erreichen, je nachdem einem vorgelegten Schubertschen Stücke den Schubertschen, eventuell auch einen nichtentsprechenden, sagen wir den Brahmsschen Typus aufzuprägen. Hier sollte zunächst das Auditorium feststellen, daß tatsächlich ein Unterschied zwischen solch verschieden beeinflußten Spielweisen vorliege und weiterhin, daß Unstimmigkeiten (in der Klangfarbe, der Freiheit der Stimmführung usw.) sich heraushören ließen, wo eine nicht dem Charakter des Komponisten entsprechende Spielweise gewählt würde. Infolge der zahllosen Fehlerquellen, die bei diesen Versuchen unbeobachtet gelassen wurden, infolge einer ganz ungeordneten Abstimmung, schließlich auch infolge einer gewissen Suggestion, die der berühmte Gelehrte auf seine Zuhörerschaft ausübte, gingen die Demonstrationen unter starken Widersprüchen und Bedenken zu Ende.



FRÉDÉRIC CHOPIN.
Nach Ary Scheffer gemalt von Sattler. Aus Breitkopf & Härtels Musikbuch.

Dies veranlaßte am folgenden Tage *Guttmann*, der eigentlich seinem Vortrage das Thema „Kunst und Wissenschaft im Gesang" zugrunde gelegt hatte, bei dieser Gelegenheit seine Bedenken gegen die Rutzschen Untersuchungen zusammenzufassen. Unter seinen Einwänden hob Guttmann u. a. hervor, daß Goethe, der nach den Rutzschen Feststellungen im Typus mit Schubert übereinstimme, dessen Vertonungen ablehnte, wohl aber Zelters und Reichards Vertonungen seiner Lieder (die nicht dem Goetheschen Typus entsprechen) besonders liebte. Interessant waren Guttmanns Erklärungsversuche, warum ein System, das so viel Fehlerquellen unbeachtet lasse, noch eine derartige Revolutionierung habe hervorrufen können. Er setze dies auf Rechnung einer mangelnden naturwissenschaftlichen Schulung von Rutz. Auch daß der so geschätzte und bedeutende Gelehrte Sievers sich als unmusikalisch bezeichnete, gebe eine gewisse Erklärung für den Fall. Schließlich wurden auch noch in der Diskussion zahlreiche Bedenken laut gegen die Art der Rutzschen Propaganda, die zahlreiche Persönlichkeiten als „Freunde der Sache" ausgebe, die es kaum oder nur teilweise seien.

Es ist eigentlich zu bedauern, daß diese noch so ungeklärten Versuche im Mittelpunkt des Interesses standen. Zwar unbemerkt aber um so wertvoller war dafür manche Arbeit, die auf diese Weise in den Hintergrund gedrängt wurde. Zunächst erwähnt seien die Ausführungen von *Paul Moos*, der, durch seine Vorarbeiten verdient, sich der undankbaren Aufgabe eines zusammenfassenden Berichtes „Ueber den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik" in gediegenster Weise entledigte. Das Referat entließ den Hörer mit dem Gefühl, daß es vergebene Liebesmühe sein würde, all die Richtungen verwerten zu wollen, die den augenblicklichen Bestand unserer musikästhetischen Meinungen ausmachen. Die Ausführungen von Moos waren ziemlich die einzigen, die, wenn auch nur in entsagungsvoller objektiver Weise, sich mit allgemeineren ästhetischen Erörterungen abgaben. Und es war bezeichnend für den Charakter des Kongresses und die Art der hier verhandelten Themen, daß ein weiteres, allgemein ästhetisches Referat, das von Dr. *H. Wetzel* angekündigte Thema: „Ergebnisse der neuesten Musiktheorie für die Aesthetik", gleich einigen andern Vorträgen in andern Abteilungen, zugunsten eines mehr kunstwissenschaftlichen Sonderproblemes beschränkt wurde. Wetzel bot statt dessen Beiträge zum „Dur-Moll-Problem". Er kam, nachdem er auf die Gegensätze Riemann-Oettingen einerseits und Helmholtz andererseits hingewiesen hatte, im wesentlichen zu dem Ergebnis, den

Dur-Moll-Gegensatz aus dem Bedürfnis nach Schaffung tonräumlicher Kontraste zu erklären. Bemerkenswert war es, daß der Vortragende die Kontrastwerte der Dominant- und Subdominantgebilde dem Dur-Moll-Gegensatz als Parallele an die Seite stellen zu müssen glaubte.

Von bedeutsamen Einzelleistungen seien noch hervorgehoben Ohmanns Beiträge zur Frage von „Melodie und Akzent“, experimental-psychologische Untersuchungen, die in der Richtung des Psychologen Stumpf gehalten waren, sodann die launigen Vorführungen von *Alfred Heuß* über den „Geistigen Zusammenhang von Text und Musik im Strophenlied“, die u. a. das Resultat zutage förderten, daß zwischen Text und Melodie bisweilen köstliche Unstimmigkeiten herrschen, daß z. B. die Melodie keineswegs immer entsprechend der ersten Strophe komponiert worden sei. Weitere Themen, die auf der Tagesordnung standen, waren: „Witz und Humor in der Musik“ (*Peukert*), „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik“ (*Schering*).

Die Frage nach den Anfängen der einzelnen Künste stand in mehreren Abteilungen zur Verhandlung. Hier wurde in der musikalischen Abteilung vielleicht der wertvollste Beitrag geliefert. Es waren dies die Untersuchungen von *Ch. S. Myers*, des Leiters des Institutes für Experimentelle Psychologie zu Cambridge. Myers, ein „Mann des Lebens, nicht nur der Feder“, wie der Psychologe Stumpf nachher in der Diskussion bemerkte, stützte seine Ausführungen auf eigenhändige Phonogrammaufnahmen, die er auf Forschungsreisen auf Borneo, Ceylon und den Murrayinseln gemacht hatte. Als eines der wesentlichsten Erkenntnisse ergab sich, daß höchstwahrscheinlich Abstiege in ganzen Tönen das ursprüngliche Material der primitiven Musik gebildet haben. So bei der Musik der Maluzeremonien auf den Murrayinseln, bei denen überdies auch das Gedächtnis der absoluten Tonhöhe der Anfangsnote eine wichtige Rolle spielt. Zur Frage des Rhythmus entschied sich der Vortragende so, daß er diesen nicht als wesentliches Charakteristikum primitiver Musik ansah. Nur die Musik der Weddas auf Ceylon zeigt scharf markierte Rhythmen. Bei diesen letzten „Liedern“ ist noch ganz besonders auffallend, daß ihr Umfang aus kaum mehr als zwei bis drei Tönen besteht. Auch kennt die Weddamusik keine konsonanten Intervalle, vielmehr sind ausschließlich kleine Tondistanzen gebräuchlich. Die Musik des dritten Stammes endlich, den Myers untersucht hatte, fußt auf dem Prinzip des Abstieges in Quarten und enthält vorwiegend die merkwürdige Kadenz C B G. Hinsichtlich des Textes war Myers aufgefallen, daß er bisweilen ganz archaisch und selbst den Eingeborenen fast unverständlich war. Höchst interessant war auch die Beobachtung, daß er auf keinem seiner Forschungsgebiete ein eigentliches Liebeslied angetroffen habe. Zu der These, daß Abstiege in ganzen Tönen ein wichtiger Ausgangspunkt für alle Musik waren, gab *Moser* in der darauf folgenden Diskussion die Anregung, daß vielleicht hier die Erklärung in einer gewissen Spannungsauslösung, die vom höchsten Tone decrescendierend nach abwärts führt, zu suchen sei.

Als ein Verlust für die musikalische Abteilung wurde es empfunden, daß Hugo Riemann seinen Vortrag über „Werdendes und Gewordenes beim Musikhören“ abgesagt hatte.

Arne Schmidkunz.

Vom zweiten kleinen Bach-Fest.

Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).

Ein echtes und rechtes Fest ist es gewesen, dieses zweite kleine Bach-Fest! Aus allen Gauen deutscher Zunge war die Bach-Gemeinde herbeigeeilt, stark war der Norden und Osten vertreten, man traf österreichische und Schweizer Freunde, ja solche aus London und Petersburg, und die eigentümliche Familienähnlichkeit der Musiker, insbesondere der Kantoren und Organisten, brachte schnell das den Bach-Festen eigene trauliche Gefühl des Zuhauseseins mit sich. Und der heilige Boden, auf dem man wandelte, war vom leuchtenden Golde des Herbstes geschmückt — vom tiefblauen Himmel strahlte die klare Herbstsonne über der Geburtsstadt Johann Sebastian Bachs, über *Eisenach*.

Der Gedanke *Hermann Kretzschmars*, neben den „großen“ Bach-Festen auch „kleine“ zu veranstalten, hat sich wieder als überaus fruchtbar erwiesen: man hörte weder die hohe Messe noch eine der Passionen, aber man hörte den Bach der kleineren Formen, der uns so unendlich viel zu sagen hat, ja der wohl immer mehr der Ausgangspunkt neuer Wege in der Musik werden wird; man hörte, den Worten Kretzschmars entsprechend, „unbekanntere und selten gehörte Werke des Meisters“ und wurde „bekannt gemacht mit dem Boden, auf dem seine Kunst erwuchs“; man hörte in einem Kirchenkonzert, einer „kleinen“ (ohne Orchester) und einer „großen“ (mit Orchester) Kammermusik, von insgesamt 7½ Stunden Dauer, eine berauschende Fülle edelster, wohlklingendster und formvollendeter Musik; man schwelgte im Klange herrlichen Einzelgesanges (*Eva Leßmann* und *Rudolf Laubenthal*, daneben *Paula Werner-Jensen* und *Hermann Weißenborn*) und Chorgesanges (der *Madrigalchor* des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter Leitung von *Karl Thiel* und der *Duisburger a capella-Chor* unter Leitung von *Walter Josephson*), lauschte ergriffen dem sinnlichen Zauber von einer bis vier Soloviolinen (*Karl Klingler, Reitz, Artur Brandenburg, Kurt Hering, Joseph Rywkind*), weitere Kreise hörten zum ersten Male die dem phantastisch erregten Sinn wie klanggewordenes Goldbrokat erscheinende Viola d'amore (*Niel Vogel*) und die schon bekanntere Viola da gamba (*Christian Döbereiner* und *Eugen Albini*); Viola, Violoncello, Kontrabaß und Flöte waren solistisch vertreten durch *Bernhard Unkenstein, F. Heintzsch, Max Kießling, Albert Wolschke* und *Maximilian Schwedler*, bekanntlich Zierden des Gewandhausorchesters, das auch in seiner bekannten strahlenden Klangschönheit im Kirchenkonzert und der großen Kammermusik in Wirksamkeit trat. Von Meisterhand wurde die Orgel gespielt (*Bernhard Irrgang* und *Camillo Schumann*), am Klaviere saßen (zuletzt auch gleichzeitig!) *Wanda Landowska, Georg* und *Camillo Schumann, C. A. Martienßen* und *Max Seiffert* und das Cembalo war seiner bewährten Beherrscherin *Wanda Landowska* anvertraut. Herr und Meister dieser erlesenen Künstlerschar war *Hermann Kretzschmar*, dem wohl auch die so anziehende Zusammenstellung des Programmes zu danken ist. Niemand hat wohl mehr beklagt, daß die Vorbereitung in so kurzer Zeit erfolgen mußte und daß durch die geringe Anzahl der Proben manche Aufführung mehr einer Probe glich; rhythmische Unruhe und Derbheit war leider an der Tagesordnung und meistens erklangen gerade nur die Noten — aber gerade dadurch wurde auch wieder so recht klar, wie groß Bach in unsere Zeit hineinragt, wenn man erkannte, wie er aus der poetischen Stimmung heraus geschaffen hat und wie manch-



Handschriften berühmter Musiker: Chopin, Lento.
Nach der Handschrift Chopins in getreuer Nachbildung in: Maria, ein Liebesidyll in Tönen. Chopin an Maria Wodzinska. Aus Breitkopf & Härtels Musikbuch.

mal selbst die genaue Wiedergabe des begleitenden Stimmengewebes ungenügend erscheint, wenn sie rein musikalisch erfolgt. Solche kritischen Erwägungen vermochten angesichts der überwältigenden Fülle des Gebotenen die Feststimmung natürlich nicht zu stören, im Gegenteil, auf allen Gesichtern herrschte gerechterweise Begeisterung und Genugtuung und gar mancher kritische Kopf, dessen Feder so scharf ist, daß „wo er hinschreibt, kein Gras mehr wächst", bewunderte unverhohlen den Willen zur Tat und gab sich den mächtigen Eindrücken dieser Bachschen Musik hin, dieser Musik, die so gar nicht auf Wirkung ausgeht, aber ihre Wirkung in sich trägt, dieser Musik, in der so treu und lauter das deutsche Gemüt zu uns spricht, alle Sehnsucht, alle Schwermut und alles Glück unserer Jugend.

Das *Kirchenkonzert* fand in der St. Georgenkirche statt, jener ehrwürdigen Stätte, an der ein Pachelbel und der große Oheim Johann Sebastians, Johann Christoph Bach, gewirkt haben (1665—1703). Bernhard Irrgang aus Berlin führte die leider unter vollständiger Ausmerzung aller alten Stimmen neuerbaute Orgel mit dem prachtvollen e moll-Präludium und der in Organistenkreisen ihres in Sprüngen auf- und absteigenden Themas wegen scherzhafterweise „Staketenfuge" genannten Fuge vor und führte im weiteren Verlaufe noch die wohlbekannte Passacaglia in c moll auf, die ihm reiche Gelegenheit gab, seine Meisterschaft im Orgelspiel und auch in der Orgelspielerei zu zeigen. Von den beiden Bachschen Kirchenkantaten „Selig ist der Mann" und „Widerstehe doch der Sünde" ist die letztere eines von den Werken, in denen man zum Augenblicke sagen möchte: Verweile doch, du bist so schön! so ganz in Wohllaut getaucht erscheinen die symphonischen Zwischenspiele des Orchesters, ja in Tonart, Melodie und Harmonie gemahnen sie unmittelbar an den süßen Zauber des langsamen Satzes der Mozartschen Es dur-Symphonie. Die Bachsche Charakteristik geht hier bis zum Klang der Vokale. Daß er sie nicht erfunden hat, bewies die ebenfalls sprechende prachtvolle Charakteristik in der fünfstimmigen unbegleiteten Motette Joh. Christoph Bachs (1642—1703), des obenerwähnten Eisenacher Hoforganisten, „Der Gerechte, ob er gleich stirbt", von den Duisburgern ungleich besser vorgetragen als der gleichfalls unbegleitete fünfstimmige Chor des Jacobus Gallus (Jakob Handl — 1550—1591), „Mirabile mysterium", dessen sehr erhebliche Intonationsschwierigkeiten leider zu bedenklichen Intonationsschwankungen führten. — Daß *Albert Schweitzer*, der verdienstvolle Bach-Forscher, aus der Partitur der in Wohlklang dahinrauschenden Kantate „Widerstehe doch der Sünde" das „Grauen des Sündenfluchs" und „Harmonische Härten ohne Zahl" herausgelesen hat (siehe sein Werk über Bach) sei zur Erheiterung hier verraten. — Von Johann Sebastian kamen noch zu Gehör: Präludium und Fuge aus der Sonate für Violine (Solo) in C dur, von Prof. *Klingler* aus Berlin ausgezeichnet in prachtvoller Reinheit gespielt, und die beiden herrlichen Choräle „Gib dich zufrieden" (aus dem Notenbuch von Anna Magdalena Bach) und „So wünsch' ich mir zu guter Letzt" (aus Schemellis Gesangbuch, bearbeitet von Karl Thiel), mit denen die Duisburger ihre Scharte wieder auswetzten. Zuvor aber gab es noch ein wundervolles Erlebnis: „Den zwölfjährigen Jesus im Tempel" des weiland kursächsischen Hofkapellmeisters Heinrich Schütz (1585—1672) mit Eva Leßmanns glänzendem und ausdrucksvollem Sopran als Jesus; die rührend schöne und edle Tonsprache entzückte auch diejenigen, die nicht wußten, daß die Zeitgenossen in Schütz eins der drei großen S verehrten (die beiden anderen Schein und Scheidt).

Die beiden *Kammermusiken* fanden in den prunkvollen Räumen des „Fürstenhofs" statt; die kleine, 11 Uhr vormittags, brachte nach der Es dur-Sonate für Flöte und Klavier Bachs, von zwei so vortrefflichen Künstlern wie *Max Schwedler* und *Georg Schumann*, wie es sich von selbst versteht, hervorragend gut, übrigens in *F*, aufgeführt, „drei mehrstimmige Gesänge" des großen Vorgängers Bachs im Thomaskantorate, Johann Hermann Schein (1586—1630), das achtstimmige „Ich will nun fröhlich singen" aus dem „Venuskränzlein", das fünfstimmige bekannte „Wenn Filli ihre Liebesstrahl" aus „Diletti pastorali" mit seinen humorvollen Gegensätzen und das köstliche Trinklied „Holla, gut G'sell" (fünfstimmig) aus „Studentenschmaus", in prachtvoller Frische und Reinheit vom Madrigalchor des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter Leitung von Prof. *Karl Thiel* gesungen. Derselbe bestens bekannte Chor machte sich verdient um die Madrigale Hans Leo Haßlers (1564—1612), des Vorgängers Schützens als kursächsischer Hofkapellmeister, dessen unvergängliche Melodien allen Deutschen in unseren schönsten Chorälen ans Herz gewachsen sind. Die drei mehrstimmigen Gesänge: „Das Herz tut mir aufspringen" (vierstimmig), „Feinslieb, du hast mich g'fangen" (vierstimmig) und „Ihr Musici, frisch auf" (sechsstimmig) erregten denn auch trotz der Fremdartigkeit ihrer harmonischen und rhythmischen Grundlage stürmischen Beifall. Der Gesang war noch vertreten in „Vier Duetten mit Klavierbegleitung" des Neffen Heinrich Schützens, Heinrich Albert (1604—1651), bei deren Ausführung außer den bereits genannten Eva Leßmann und Hermann Weißenborn der ausgezeichnete Tenor Rudolf Laubenthal aus Berlin mitwirkte. Von den Duetten erschienen die beiden ersten „Gespräch einer Jungfrau mit einem verdorrten Rosenstock" und „Keine Nacht, kein Tag vergehet", wohl etwas hausbacken, fesselten aber die beiden anderen „Jetzund heben Wald und Feld" und namentlich das kanonisch gehaltene, durch frische Rhythmen und gutgelaunten Taktwechsel sich hervorhebende „Wer fragt darnach" um so mehr. — Die Instrumentalmusik war vertreten durch die bedeutende ernste Sonate in D dur für Violine, Viola da Gamba und Basso Continuo von Dietrich Buxtehude (1637—1707), dem großen Lehrmeister Johann Sebastians im Orgelspiel, dessenwegen der junge Thüringer von Arnstadt nach Lübeck gepilgert war und seinen Urlaub ungebührlich überschritten hatte und dessen Nachfolger an St. Marien zu Lübeck er hätte werden können, wenn ihm Frl. Buxtehude begehrenswerter erschienen wäre, wie es in Karl Söhles „Bach in Arnstadt" ergötzlich nachzulesen ist. Für Herrn Prof. Klingler, der durch den plötzlichen Tod seiner Mutter an weiterer Mitwirkung verhindert war, sprang der sehr musikalische und geschickte Weimarische Konzertmeister *Reitz* ein, die Gambe meisterte Herr *Döbereiner* aus München, den Continuo (das die Harmonien ausfüllende Klavier) Herr Prof. *Georg Schumann*. Eine ebenfalls wertvolle Gabe der Kammermusik, diesmal a quattro, boten die genannten Künstler zusammen mit Herrn *Joseph Rywkind* aus Berlin an der zweiten Geige mit der Sonate für zwei Violinen, Violoncell und Klavier in h moll von dall' Abaco (1675—1742), die alle die oft gerühmten Vorzüge dieses bedeutendsten Italieners der Kammersonate aufwies. Johann Sebastians unerschöpflich schönes sechstes Brandenburgisches Konzert für zwei Bratschen, zwei Gamben, Violoncell, Baß und Continuo, in Solobesetzung ohne Dirigenten (der erste Bratscher, Herr *Unkenstein*, war dadurch gezwungen, mit seinem Instrumente während des Spielens zu dirigieren und gewalttätige Einsätze zu geben) beschloß die Kleine Kammermusik und entließ die Hörer mit dem ganzen Reichtum an Musik, mit dem uns dies reife und blühende Werk überschüttet. Bei mehrfacher Besetzung kommt die Fülle dem selbst in Künstlerhänden leicht spröden Klange der Bratschen zu Hilfe, und so, als Concerto grosso, ist es ja auch gedacht.



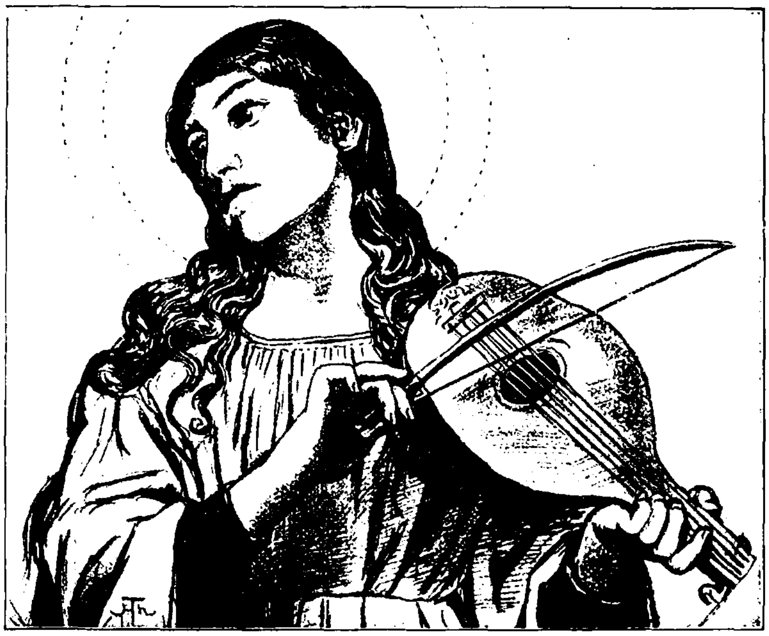
Matthäus Schiestl: Minnesänger.
Aus Breitkopf & Härtels Musikbuch.

Eine Bemerkung Hermann Kretzschmars in der Einführung zum Programmbuch ist geneigt, in ihrer Einseitigkeit die Streitfrage, ob moderner Flügel, ob Cembalo für den Vortrag Bachscher Klaviermusik das allein Geeignete ist, aufzurollen. Der Kampf wird gerade von der Cembalopartei mit solcher Heftigkeit geführt — so erklärt Frau Landowska, man d ü r f e „Bach" auf dem modernen Flügel spielen, aber man s o l l e ihn auf dem Cembalo spielen, und eine Stimme aus

dem Osten wirft sogar den „Gegnern“ des Cembalo vor, „Unwissenheit, Trägheit und Voreingenommenheit“ hätten sich gegen die Wiedererweckung dieses Instrumentes verschworen — daß man glauben könnte, das Cembalo mit seinem gleichmäßig harten Anschlag aller Tasten, seinem fast gänzlichen Mangel an Abstufungsfähigkeit innerhalb einer Melodie, seinen tonlosen Bässen und seinen klirrenden Nebengeräuschen sei überhaupt das einzige Instrument der Bachschen und Vor-Bachschen Zeit gewesen, als hätte es kein Clavichord gegeben und als sei nicht durch das ganze Jahrhundert Bachs eine tiefe Sehnsucht nach klangvolleren und ausdrucksfähigeren, seelenvolleren Instrumenten, nach dem Pianoforte, gegangen, die ja auch ihre Erfüllung in der Erfindung des Hammerklavieres fand. Ich möchte wissen, wie viele von den als „Gegner“ des Cembalos Verunglimpften wirkliche Gegner dieses vom historischen Standpunkt aus doch allemal schätzbaren Instrumentes sind — wenn es sich um Musik handelt, die wirklich für das Cembalo gedacht ist, was bei vielen Werken, die dafür geschrieben sind, erst noch zu beweisen ist — selbst *Rich. Buchmayer*, der dem Cembalo in einem der Bach-Jahrbücher so gründlich zu Leibe geht, hat zu seinen historischen Konzerten das Cembalo benützt. — Es wäre ja ein Segen, wenn durch das Cembalo die Klangarmut des modernen Konzertsaales mit seiner Alleinherrschaft von Klavier und Violine in etwas gemindert werden könnte, aber ich kann die Befürchtung nicht unterdrücken, daß wir uns den Weg zu Bach, den uns das Hammerklavier mit seiner unendlichen Ausdrucksfähigkeit wieder hat finden lassen, mit der Ueberschätzung des Cembalos selbst wieder verrammeln und muß mich also zur Partei jener Dummen, Faulen und Voreingenommenen bekennen. Die Kleine Kammermusik vermochte auch hierin keinen Wandel zu schaffen, denn obgleich ich noch lange nicht in der Mitte des Fürstenhofsaales saß, wäre es mir nicht möglich gewesen, dem Stimmengewebe der von Frau *Landowska* und Herrn *Reitz* gespielten E dur-Sonate für Cembalo und Violine zu folgen, wenn ich diese Sonate nicht zufällig auswendig gewußt hätte. So deckt der Strich der Violine und die Nebengeräusche des Cembalo die Stimmführung zu. Auch der ernsthafteste Zuhörer mußte es übrigens als einen etwas lächerlichen Gegensatz empfinden, wenn das Cembalo, um nur nicht unterdrückt zu werden, auch bei sanften Stellen mit aller Kraft gepaukt wurde. Es versagt eben in solch großen Sälen.

In der „Großen Kammermusik“, die abends 6 Uhr in denselben Räumen stattfand, führte Frau Landowska das Cembalo als Soloinstrument vor mit all dem technischen Glanz, der rhythmischen Straffheit — o wie so wohltuend innerhalb dieser Kammermusik! — der künstlerischen Ueberlegung und der genauen Kenntnis aller Vorteile ihres Instrumentes, die das Cembalospiel dieser wirklich außerordentlichen Künstlerin auszeichnet, in der den „Biblischen Historien“ Johann Kuhnaus (1660—1722), des unmittelbaren Vorgängers Bachs im Thomaskantorate, entnommenen Sonate „Der Streit zwischen David und Goliath“. Kuhnau malt geistreich, treffend und in musikalischer, dabei wohlgeformter Weise „das Pochen und Trotzen des Goliaths“, „das Zittern der Israeliten und ihr Gebet zu Gott bei dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes,“ „die Herzhaftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stolzen Mut zu brechen, und das kindliche Vertrauen auf Gottes Hilfe“ usw. in 8 Sätzen die ganze wohlbekannte „Biblische Historie“, worunter besonders „die Flucht der Philister“ mit ihren flinken Passagen behagliches Schmunzeln erregte. Das vergnügliche und anregende Stück fand in der glänzenden Wiedergabe stürmischen Beifall. Ist es nun wirklich für das Cembalo gedacht? Ich habe die Behauptung Buchmayers nicht nachprüfen können, Kuhnau, der ja auch sonst nicht allzu begeistert über das Cembalo spricht, habe in diesem Stücke das Bebungszeichen verwandt, das ja allein dem Clavichord zukommt.

Eingeleitet wurde die Große Kammermusik durch das 9. Concerto grosso in *F*, Arcangelo Corellis (1653—1713), das bei aller Bedeutsamkeit das herrliche Weihnachtskonzert Corellis vom ersten kleinen Bach-Fest nicht vergessen macht; das Concertino (die Soloinstrumente) wurde durch die Herren *Reitz, Brandenburg* und *Döbereiner* ausgeführt, das Continuo, dieser bei Orchesterwerken aus Gründen der Intonation unerträgliche musikhistorische Zopf, wurde durch Prof. Dr. *Max Seiffert* und den Eisenacher Großh. Musikdirektor *Camillo Schumann* ausgeführt. Eine fröhliche Auferstehung (wohl nur für kurze Zeit) feierte der erste Teil der Bachschen „Serenate auf das Geburtsfest Leopolds, Fürsten zu Anhalt-Cöthen, Durchlaucht'ster Leopold“ für Sopran (Eva Leßmann) und Baß (Hermann Weißenborn) mit Orchester und Continuo (Seiffert), eine vergnügte Musik, merkwürdigerweise in Moll; der gänzlich geschmack- und sinnlose Text soll nach Schweitzer von Bach sein (Schopenhauer hätte wohl gesagt: „Der Kerl ist kein Dichter“). In eine gänzlich verschiedene



Hans Thoma: Heilige Cäcilie.
Aus Breitkopf & Härtels Musikbuch.

Welt wurde man durch das darauf folgende ernste, ja herbe Bachsche a moll-Konzert für Violine und Orchester geführt, von dem das Andante ein echter, seine Zeit überragender Bach ist. *Reitz* spielte es ausgezeichnet; leider schwankte gerade bei diesem Werke das Tempo im Orchester ganz bedenklich. Einen erlesenen Genuß bereitete das Carlo Stamitzsche (1746—1801) Konzert für Viola d'amore mit Orchester, von Herrn Dr. *Niel Vogel* aus Amsterdam gespielt. Das herrliche Instrument verliert im großen Saale unzweifelhaft von seiner außerordentlichen süßen Klangschönheit, an der wir uns z. B. im Dresdener Tonkünstlerverein erfreuen durften, zu bewundern blieb immer sein merkwürdiger Klang, die Meisterschaft, mit der es Dr. Vogel behandelt und das Stamitzsche Konzert, das im Rondo Beethovensche Züge (Violinkonzert!) aufweist. Auf die Lieblichkeit der Viola d'amore folgten zwei Arien aus Händels „Jephta“: „Schreckensbilder, groß und bleich“ für Alt, von Paula Werner-Jensen, und „Birg dein verhaßtes Licht, o Sonn“ für Tenor, von Herrn Rudolf Laubenthal gesungen, die beide durch ihren dramatischen Zug und ihre ergreifende Einfachheit auffielen und den Beschluß machte ein einzigartiges Experiment: eine Gegenüberstellung des Vivaldischen (1680—1743) Konzertes für vier Violinen und Orchester (h moll) mit der Bachschen Bearbeitung desselben für vier Klaviere (a moll). Vielen gefiel das Original besser — eigentlich selbstverständlich — die Bachsche Bearbeitung ist in ihrer Art eine Neuschöpfung, aber von dem klugen Gruppenaufbau Vivaldis hat Bach sicher manches zu seinem Vorteil verwendet. Die Kgl. Oeffentliche Bibliothek in Dresden bewahrt übrigens 80 — achtzig — Violinkonzerte Vivaldis auf: mag er noch ein so arger Vielschreiber gewesen sein, vor einer Unterschätzung, wie sie Hermann Kretzschmar andeutet, mag man sich wohl hüten!

Herzliche, nicht endenwollende Kundgebungen für Kretzschmar und seine wackeren Künstler, die wirklich an Anspannung aller Kräfte das Menschenmöglichste geleistet und mit voller Seele einen solchen Reichtum an Musik gespendet hatten, beschlossen die Große Kammermusik und damit das Zweite kleine Bach-Fest, das in Wahrheit an Fülle der Eindrücke ein wahrhaft großes gewesen ist! Einen Gedanken möchte ich noch aussprechen: wozu brauchen Orchesterleiter, Kantoren, Organisten und andere Solisten auf die Neue Bach-Gesellschaft zu warten, um kleine Bach-Feste zu veranstalten! Es brächte doch unermeßlichen Segen, wenn die heimischen Musiker auch kleiner Orte ihre Kräfte an Bachscher Kunst stählten und ihren Ehrgeiz darein setzten, sich und ihren Mitbürgern durch Aufführungen seiner Werke den Alltag zum Festtag zu machen, einen Tag im Jahre, womöglich seinen Geburtstag, aber durch ein Bach-Fest im angemessenen Rahmen festtäglich zu begehen! Die kleinen Bach-Feste der Neuen Bach-Gesellschaft haben vortrefflich den Weg gewiesen, nun geht ihn selber!

Das neue Konzerthaus in Wien.

„Festliches Präludium."

Gleich am Anfang der Konzertspielzeit gab es also heuer ein Ereignis. Das neue Konzerthaus wurde eröffnet. Wien hat damit nun drei Konzertsäle mehr. Allerdings hatte es seit dem Frühjahr einen, den Bösendorfer Saal, weniger. Bleiben zwei weitere Säle.

Zur Einweihung gab es vier Festkonzerte. Im größten der drei Säle zwei; bei dem ersten wurde das neue „Festliche Präludium" von Richard Strauß und Beethovens Neunte gespielt, bei dem anderen, dem vierten in der Reihe, Bruckners Tedeum, Schuberts Messe in *Es* nebst anderen Werken; eine Orgelkomposition von Bach sollte das schöne mächtige neue Orgelwerk, das größte in Oesterreich, hören lassen. In dem sogenannten mittleren Saal traten der Geiger Busch und Eugen d'Albert als Konzertsolisten auf. Den kleinen Saal hat Messchaert mit einem Schubert-Abend eingeweiht.

Von allen diesen Abenden habe ich nur — der Generalprobe zum ersten beiwohnen können. Dabei wurde das „Festliche Präludium" ganz und ohne Unterbrechung, die Neunte Symphonie teilweise und mit Unterbrechungen, Schuberts Messe stückweise und die österreichische Volkshymne geprobt, weil man mit dieser den Kaiser, der die Schlußsteinlegung vornahm, zu empfangen hatte. Die Eintrittspreise waren nämlich an allen Abenden sehr hoch. Die üblichen Referentenkarten waren mir aber nicht zugesendet worden. Ich erhielt bloß Karten zu der Schlußsteinlegung, die ich mit Dank zurücksandte. Auch zu einer Besichtigung des Gebäudes war ich nicht geladen worden.

Nun meine ich selbstverständlich, daß es für alle Teile das beste wäre, wenn die Zusendung unbezahlter Referentenkarten immer und überall grundsätzlich unterbliebe. Da aber die wenigsten Redaktionen (auch die der größten Tagesblätter nicht) für die Karten ihres Referenten aufkommen, da es ferner allgemein üblich ist, solche Karten zu versenden und ich sie in Wien und insbesondere außerhalb Wiens bisher überall ohne weiteres erhalten habe, so konnte ich auch diesmal die große Ausgabe von etwa 100 Kronen nicht auf mich nehmen und wollte das auch nicht; denn wie ihr Vorgehen in einem ähnlichen Falle beweist, schien der veranstaltenden Gesellschaft an den Berichten für das Ausland nichts zu liegen. Sie ist im Inlande genug gelobt worden. Außerdem war das erste der vier Festkonzerte tatsächlich ausverkauft. Zu den anderen, mit Ausnahme des Liederabends Messchaert, wären wohl noch genügend Karten zu haben gewesen. Daß ich die erwähnte Generalprobe besuchen konnte, verdanke ich einem zufälligen Zusammentreffen mit einem Vorstandsmitgliede des Konzertvereines, dessen Orchester bei den Konzerten mitwirkte. Andere Schritte zu tun, verbot mir mein Stolz. Es wäre mir allerdings hart geworden, der Uraufführung eines neuen Werkes von Richard Strauß gerade in Wien nicht beiwohnen zu können.

Gewisse Wiener Leser und wer sonst will, möge mich demnach für voreingenommen halten, wenn ich in den allgemeinen Chorus der Begeisterung über das neue Haus nicht miteinstimme. Die Leser der „N. M.-Z." werden wissen, daß ich nicht das erstemal allein stehe. Nachträglich habe ich dann schon manchmal recht bekommen.

Doch zuvor von dem „Festlichen Präludium", dessen schön ausgestattete Partitur (wie nicht minder Klavierauszüge zu zwei und zu vier Händen) im Verlage Fürstner rechtzeitig erschienen sind. Das Präludium wird ja überall und bald aufgeführt werden; ja, es haben auch schon Aufführungen stattgefunden. Trotzdem möge es mir gestattet sein, es herzlichst zu begrüßen und meiner Freude Worte zu geben, daß diese Komposition einer Wiener Gelegenheit ihre Entstehung verdankt. Richard Strauß um ein solches Werk zu bitten, war sicher ein guter Gedanke der Konzerthausgesellschaft. Das Werk ist für sehr stark besetztes Orchester mit Orgel gedacht. Zum Schluß treten noch sechs bis zwölf Trompeten außerhalb des Saales zur Verstärkung hinzu. Ein feierliches Thema braust, nach kurzem Orgelvorspiel, nur so einher, erweitert und vergrößert sich mächtig, wird eingehend abgewandelt und erklingt schließlich in voller strahlender Pracht. Wenn dies auch „nur" eine Gelegenheitskomposition ist, so zeigt sie doch die große Kunst eines großen Meisters und siegt vor allem durch ihren unwiderstehlichen Schwung; ein Sieg, den jede Aufführung wiederholen wird. Das Präludium wurde hier unter Loewe sehr gut gespielt und entfesselte schon in der Generalprobe starken Beifall. Was ich in dieser Generalprobe sonst gehört habe, hat mir viel weniger gefallen; ich hatte den Eindruck, daß es an Präzision der Wiedergabe, wahrscheinlich auch des Studiums gefehlt hat, namentlich bei dem Gesangschor. Beethovens Neunte Symphonie wird in Wien leider mehr eine Gewohnheit als ein Fest.

Vielleicht ist übrigens manches Bedenken auf die noch ungewohnte und sicher nicht bloß dem Hörer noch ungewohnte Akustik des Saales zurückzuführen. Zwar läßt sich keine konkrete Beschwerde erheben und die wiederholt ausgesprochenen Befürchtungen waren durchaus widerlegt. Aber es wird in diesem Saale noch fleißig versucht, geprobt und viel abgewartet werden müssen.

Und nun einige Worte über das Aeußere des Saales und, soweit ich es bis jetzt kenne, des ganzen Gebäudes. Es gehört der bekannten Type Fellner & Hellmer an. Selbstverständlich sind die Forderungen und Erfahrungen der Zeit berücksichtigt. Es gibt schöne, geräumige und praktische Garderoben, Treppen und Aufgänge. Die Gelegenheit aber, in einem zeitgemäßen Monumentalbau, etwa von Otto Wagner, Adolf Loos oder Joseph Hoffmann den Willen einer Stadt, einer Bürgerschaft kundzugeben, hat man versäumt. So macht denn alles Architektonische den Eindruck des Dagewesenen, Müden, Mehlspeismäßigen, um ein Wort von Alfred Kerr zu gebrauchen. Sanfte, allzugoldene Ornamente flimmern einem vor den Augen. Vielleicht muß das so sein. Aber ich kann mir einen Konzertsaal denken, in dem man durch keine Palmetten und durch kein Gold abgelenkt wird. Ich glaube, daß in zehn oder zwanzig Jahren alle Welt einen solchen Konzertsaal verlangen wird. Und ich weiß, daß ein solcher ruhiger Konzertsaal bei uns schon da war: der Bösendorfer Saal. Was wäre erst an Malerei und Skulptur geleistet worden, wenn die Bauherren das nötige Geld gehabt hätten? Wie die Trümmer von solchen Absichten erheben sich die Säulen des großen Saales. Was sie sonst für eine Funktion haben, konnte ich nicht ermitteln. Es ist schade. Wir haben nun wieder einen Festsaal. Und wieder einen, in dem man sich zuerst allerlei wegdenken muß, ehe man der Musik folgen kann. Vor allem: den Saal selbst.

Gegen die Raumeinteilung der Säle habe ich mein Bedenken. Der große Saal des neuen Hauses faßt nur 200 Menschen mehr als der bestehende große Musikvereinssaal. Das ist zu wenig. Auch der Kleine Saal scheint mir allzuklein. Kammermusik, die über die Vierzahl der Instrumente hinaus Ansprüche stellt, oder das Klavier verwendet, wird dahin vielleicht doch nicht die richtige Distanz zum Hörer finden. Ich habe bisher nur einen Liederabend des Sängers Robert Korst dort gehört, der Mahlers Kindertotenlieder und manches andere mit viel Geschmack und schöner Stimme vortrug. Hier bewährte sich der Saal. Es soll mich freuen, wenn man auch sonst darin heimisch werden kann. Die innere Ausstattung dieses Raumes ist am besten gelungen; ein Zuviel an Licht, noch dazu an reflektiertem, ängstigte mich auch hier.

Im mittleren Saal hörte ich einen Sonatenabend, den die Cellistin Beatrice Harrison gemeinsam mit d'Albert gab. Dieser spielte grandios, aber allzu selbstherrlich. Von der Cellistin, deren schöner Ton mir bekannt ist, hörte ich wenig mehr als das Schaben des Instrumentes. Hier m u ß die Akustik schuld gewesen sein.

Auch außerhalb des Konzerthauses, dem übrigens ein sehr gutes Restaurant den gemütlichen Titel eines Konzertbräus verschafft hat, regt sich schon der Unternehmungsgeist der Veranstalter. Im Großen Musikvereinssaal sprach Dr. Leopold Schmidt über die Entwicklung der Symphonie und führte, selbst dirigierend, Proben vor. Das erste Gesellschaftskonzert brachte die Uraufführung des von der österreichischen Regierung preisgekrönten Chorwerks „Frühlingsfeier" (nach Klopstock) von Karl Prohaska. Es erfreuet alle Akademiker. Etwas so Sauberes und Schulgerechtes, etwas so Flüssiges, so Hochachtbares ist noch kaum geschrieben worden. Schalk dirigierte, Frl. Förstel und das Ehepaar Kraus waren für die Soli aufgeboten, der Gesellschaftschor sang und war entzückt. Das Publikum auch. Es gibt noch Richter in Oesterreich.

Dr. Paul Stefan.

Die neue Breslauer Riesenorgel und ihre Einweihung.

Einen Tag nach der Aufführung der Mahlerschen Symphonie hat der Magistrat der Stadt Breslau zu *Straubes* „Abnahme der Orgel in der Jahrhunderthalle" eingeladen. Ungleich besser als der mit Lichtbildern zu erläuternde Vortrag des Orgelbauers Herrn *Walker* über „Die Einrichtung und die Verwendungsmöglichkeit der g r ö ß t e n und mit den vielseitigsten Klangfarben ausgestatteten Orgel" ist der aus seiner Werkstatt in *Frankfurt a. O.* hervorgegangene Orgelkoloß, quantitativ wie qualitativ einzig in seiner Art. Ein Bild von der Quantität könnten dem Leser die folgenden Angaben machen: der Hauptorgel und der 80 m von ihr entfernten, 25 m hoch stehenden Gegenorgel sind 200 Stimmen einverleibt. Die Mutterorgel hat bei 5 Manualen und einem Pedal 196 Manual- und 33 Pedalregister, die Tochterorgel 23 bezw. 8. Haupt- und Fernwerk haben zusammen 15 120 Pfeifen von 8 mm bis 10½ m Länge. 29 Koppelungen,

337 Tasten, 911 Gruppenzugknöpfe, 156 Druckknöpfe zwischen den Manualen, 4 Jalousieschweller, 4 Schwelltritte, 25 Pedaltritte, ferner Walzen, Hebel, viele Registerwipper, Gruppenzüge u. a. bieten sich den Augen, Händen und Füßen des Organisten — und seinem fast unentbehrlichen Assistenten — dar. Wollte man den gesamten Aufwand von Drähten in eine gerade Richtung legen, so käme eine Entfernung von ungefähr 90 km heraus. Zur Erzeugung des Windstroms würden 12 Männer am Blasebalg noch nicht ganz ausreichen. Die Elektrizität leistet hier alles. Unsere Orgel ist die Verwirklichung eines ganz und gar elektrischen Systems ohne die Mitarbeit des mechanischen oder pneumatischen Systems. Wenn ich nicht irre, kann die höchst leistungsfähige Firma Sauer, deren Leiter Baumeister *Walker* ist, als Erfinderin des „direkten" (rein elektrischen) Systems gelten. In Prof. *Karl Straube* war ein Ratgeber mit gewichtigem Urteil offiziell gewonnen worden. Bei seiner Abnahme der Orgel konnte man sich zum ersten Male von der qualitativen Besonderheit des in 60 500 Lohnstunden hergestellten Instrumentes überzeugen. Man bewunderte die dynamische Wandlungsfähigkeit des Tons, der sich fast so ausdrucksvoll bilden läßt wie bei anderen Blasinstrumenten, man hört Glöckchen wie von einer Spieluhr, Harfenklänge, Pizzikati, liebliches Flötengeplauder, erhabene Mahnungen und Warnungen der Tuba mirabilis, das innige Melos der Vox humana, das Echo der sogenannten Gegenorgel und Tuttiklänge von einer fabelhaften Pracht. Vom leisesten Piano konnte man aber beim besten Willen nichts hören, zumal wenn sich freche Außengeräusche Zutritt in den akustisch so schwer zu behandelnden Kuppelbau der Festhalle verschaffen, und den Zusammenklang des tiefsten und höchsten Orgeltons empfindet das Gehör nicht mehr als musikalische Kunsttöne.

Zur öffentlichen Erprobung der mannigfachen Spiel- und Stilmöglichkeiten fanden zwei Orgelkonzerte statt. Am zweiten *Straube-Abend* erlebte man das seltene Ereignis einer Breslauer Uraufführung, der Einleitung, Passacaglia und Fuge von *Max Reger*, der dieses sein Opus 127 auf Wunsch des Breslauer Magistrats für die Einweihung unserer neuen Orgel komponiert hat. Regers neuestes Werk bewies aber wieder mal, daß sich die Inspiration nicht kommandieren läßt. Die Passacaglia gibt einen „dankbaren" Basso ostinato dem Pedal, aber die undankbaren Hände wissen nicht, was die Füße tun. Die Fuge hat ein sehr brauchbares Thema, dessen kontrapunktische Verbindung mit dem Motiv der Passacaglia zum Aufhorchen zwingt. Was sich zwischen dem Beginn der Fuge und der Engführung nebst dem Orgelpunkt auf der Tonika (wenn man von Tonika bei Reger überhaupt sprechen darf!) sonst noch abspielt, läßt sich schwer gliedern und verfolgen. Das ganze Werk hat nur sehr wenig von den interessanten Wendungen und anderen Feinheiten, die viele Kompositionen Regers aufweisen, dafür aber seines Schöpfers Eigenart und deren Nachteile in Reinkultur: der Tonfluß ist uferlos, des Modulierens und Variierens ist kein Ende; es fehlen die ästhetischen Gegensätze und die ruhenden Pole in der Erscheinungen Flucht. Davon, daß Karl Straube dieses Opus 127 seines Freundes Reger dem Komponisten zu Dank gespielt hat, darf man überzeugt sein. Das glänzende Spiel des Leipziger Meisters schien in den anderen Stücken nicht ganz frei zu sein, sondern abhängig von dem Vorsatz, die Orgel in ihrer ganzen virtuosen Leistungsfähigkeit, mit ihren vielen und verschiedenen Effekten dem Publikum vorzuführen. So erklären sich Uebertreibungen in der Anwendung des Pianissimo, in der Wahl der Glöckchen und in der Mitwirkung der „Fernorgel", die gar nicht immer wie aus der Ferne klingt, da sie ja über den Köpfen der Hörer, also näher zu ihnen steht als die Hauptorgel. Aber der „größten Orgel der Welt" stellte sein Spiel das beste Zeugnis aus.

P. R.

Kritische Rundschau

Kassel. Das *Hoftheater* hat zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von *Giuseppe Verdi* einen Zyklus seiner Werke aufgeführt, der „Rigoletto", „Troubadour", „Aida" und „Traviata" umfaßte. Es gereicht unserer Oper zur besonderen Ehre, daß diese Festvorstellungen nur mit heimischen Solisten herausgebracht wurden, wenngleich sich auch die Mängel einiger neuengagierten Mitglieder recht bemerkbar machten. So ist der neue Heldentenor Richter, ein Sohn Hans Richters, für die Kasseler Hofbühne noch nicht ausreichend. Sein Radames steht in gar keinem Verhältnis zur Aida unserer neuen Hochdramatischen Else Kronacher, die zwar noch jung auf der Bühne ist, aber mit ihren prächtigen Stimmitteln eine Größe in ihrem Fache werden wird. Besonders glanzvoll war die Schlußaufführung („Traviata"), die durch die Violetta der wiederengagierten, früheren Koloratursängerin Lucie Gates zum Höhepunkt der gesamten Vorstellungen wurde. Ebenso verdienstvoll sangen der lyrische Tenor Windgassen, dessen Stimme bedeutend größer geworden ist, Karl Groß als ausgezeichneter Rigoletto und Hans Wuzél in seinen Heldenbaritonpartien. — Die Königl. Hofkapelle eröffnete die Reihe ihrer Abonnementskonzerte mit einem Richard-Wagner-Abend. Der Kasseler Lehrergesangverein sang das „Liebesmahl der Apostel", während die Kapelle unter der verdienstvollen Leitung Prof. Dr. *Beiers* neben der Faust-Ouvertüre zum ersten Male Ouvertüre, Bacchanale und Venus-Tannhäuser-Szene aus „Tannhäuser" spielte, wie sie Wagner 1861 eigens für die Pariser Aufführung komponiert hatte. Else Kronacher (Venus) und Kammersänger Walter Kirchhoff (Tannhäuser) verhalfen dem Werk zu einer überaus warmherzigen Aufnahme. — Der bekannte „deutsche Balladensänger" *Karl Götz* hat in seinem Kasseler Konzert enttäuscht und deshalb fielen auch die uraufgeführten Lieder *Karl zur Lindes* ab. Von den Manuskriptliedern erzielte „Nach Jahren" den stärksten Beifall. Im allgemeinen lassen diese Arbeiten auf Besseres schließen, was der Komponist noch schaffen wird. *Georg Otto Kahse.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für *Boieldieus* komische Oper „Les voitures versées" haben sich, wie gemeldet, mehrere Bühnen interessiert. Der Schlesingersche Verlag schreibt zur Frage der Bearbeitungen: Weder die Münchner noch die Berliner Hofbühne kann den Anspruch erheben, dieses historisch interessante Werk aufgedeckt zu haben; denn schon vor zehn Jahren hat Dr. Kleefeld, der bekannte Musikforscher, der in unserem Verlage unter dem Titel „Opernrenaissance" eine Folge neubearbeiteter Opern herausgibt, das Werk aufgefunden und Vorbereitungen getroffen, es neu zu gestalten. Nur aus technischen Gründen war damals davon Abstand genommen worden. — Das klingt freilich etwas pro domo. Und wie steht's mit der Aufführung in Breslau? Im übrigen ist ja die Frage, wer das Werk wieder „entdeckt", nicht so wichtig wie die der besten Bearbeitung.

— „Coeur-As", die neue Oper des Berliner Komponisten *Künneke*, hat in der Dresdner Hofoper unter Leitung des Kapellmeisters Kutzschbach die Uraufführung erlebt.

— *Julius Bittners* „Abenteurer" hat am Kölner Stadttheater die Uraufführung erlebt.

— *Verdis* „Falstaff" ist in München neu einstudiert gegeben worden, wo die Oper seit 20 Jahren nicht mehr gehört wurde.

— Am Hoftheater zu Wiesbaden ist H. v. Kleists Drama „Die Hermannschlacht" mit der zur Handlung gehörigen Musik (Ouvertüre, Römerzug, Bardenchor usw.) von *Otto Dorn* in glänzender Neueinstudierung aufgeführt worden.

— Das Stadttheater zu Breslau hat die Oper „Boris Godunow" von *M. P. Mussorgsky* aufgeführt. — Der neue Breslauer Intendant rührt sich!

— Die Hamburger Neue Oper hat als Beitrag zu den patriotischen Feiern A. Franchettis in Deutschland kaum gespielte Oper „Germania" aufgeführt. Das Textbuch, das der Italiener Luigi Illica geschrieben hat, behandelt die Ereignisse der Befreiungskriege.

— Das Stadttheater in Magdeburg hat das Musikdrama „Aphrodite" von *Max Oberleithner* (nach dem Roman von Pierre Louys) nach der Wiener Hofoper als zweite Bühne aufgeführt. Der Stoff behandelt das Demetrios- und Chrysis-Drama.

— Am Stadttheater in Konstanz ist, wie man uns schreibt, „Ekkehard", in zwölf Bildern nach Scheffels Erzählung, Musik und Dichtung von Dr. *Ernst Dycke*, unter großem Beifall zur Aufführung gebracht worden.

— „Der Sturm auf die Mühle", Oper in drei Akten von *Karl Weis*, wird im November als deutsche Uraufführung an der Wiener Volksoper herauskommen.

— „Julien" von *G. Charpentier* soll im Königl. böhmischen Nationaltheater zu Prag zum ersten Male gebracht werden.

— *Raymond Roze* hat die Londoner Opernsaison mit seinem eigenen Musikdrama „Joan of Arc" begonnen.

— Die Fortführung des *Denhofschen* Opernunternehmens in England ist durch die Opferwilligkeit des Herrn Thomas Beecham gesichert. — Beechams Verdienste um das englische Musikleben sind außerordentlich!

— Hans Pfitzner ist vom Königl. Theater in Madrid eingeladen worden, die erste Aufführung von Wagners „Parsifal" in spanischer Sprache zu leiten.

— *Puccini* arbeitet an einem Einakter „La houppelande", einem Bilde aus dem Pariser Volksleben, und an einer neuen dreiaktigen Oper nach einer englischen Komödie im Stile der „Bohême".

*

— Das Programm der „Musikalischen Akademie" in München enthält folgende Novitäten — wenigstens Novitäten für München: eine „Sinfonia" von Friedemann Bach, die

Dritte Symphonie von Mahler, „Herr Oluf", Ballade für Bariton und Orchester von *Pfitzner*, „Einsamkeit", symphonische Dichtung von *Fr. Mauke* (9. Februar), *Arnold Schönbergs* „Gurrelieder" (diese bilden die einzige Nummer des Konzertes am 16. Februar) und ein symphonisches Werk des italienischen Komponisten *Alb. Glasco*: „Presso il Clitunno, preludio pastorale", „L'orgia, poema sinfonio" (16. März). Die Reihe der Konzerte ist mit dem „Requiem" von *Verdi* eröffnet worden, das im Anschluß an den Verdi-Zyklus im Hoftheater aufgeführt wurde. *M.*

— Ein schwedisches Musikfest ist für Berlin im Frühling 1915 auf Veranlassung Marteaus in Aussicht genommen.

— Die Abonnementskonzerte der zwölf unter *Ferdinand Löwe* stattfindenden Konzerte des „Konzertvereins" in München bringen an Werken von Tondichtern der Gegenwart (ein Teil davon ist inzwischen schon aufgeführt worden): *Karl Bleyle*, Siegesouvertüre zur Gedenkfeier der Völkerschlacht bei Leipzig (erste Aufführung in München); *Walter Braunfels*, Serenade; *Friedrich Klose*, Elfenreigen; *Erich W. Korngold*, Symphonietta (erste Aufführung in München); *Max Reger*, Ballettsuite; *Gottfried Rüdinger*, Serenade für kleines Orchester; *Adolf Sandberger*, „Riccio"; *Jos. Schmid*, Sommernachtsmusik (erste Aufführung); *Richard Strauß*, „Festliches Präludium", „Zarathustra"; *Felix Weingartner*, Lustige Ouvertüre; *Hermann Zilcher*, „Hölderlin", symphonischer Zyklus für Tenorsolo und Orchester.

— Am 24. Oktober fand in einem Symphonie-Konzert im Kgl. Opernhaus in Dresden die Uraufführung einer neuen Symphonie von *Kurt Striegler* statt.

— In einem Philharmonischen Konzert in Hamburg hat Henri Marteau zum ersten Male das neue Violinkonzert No. 2 F dur von *Friedrich Gernsheim* gespielt.

— Von *E. Wolf-Ferrari* wird ein geistliches Mysterium für gemischten Chor, Soli und Orchester, eins seiner Erstlingswerke (Verlag Rahter), in der bevorstehenden Spielzeit in San Franzisko, St. Gallen und Hannover aufgeführt werden: „Talitha Kumi, Die Tochter des Jairus".

— In Halle a. S. ist *Karl Klinglers* fis moll-Streichquartett bei seiner Uraufführung überaus beifällig aufgenommen worden. Das viersätzige Werk, das sich formell an klassische Vorbilder anlehnt, verrät viel satztechnisches Können, nützt die instrumentalen Mittel klanglich äußerst glücklich aus und bietet musikalisch höchst edle Gedanken. Prof. Klingler selbst hob mit seinen Genossen J. Rywkind, F. Klingler und A. Williams in vollendeter Wiedergabe das Werk aus der Taufe. *Kl.*

— In dem zweiten Konzerte der Städtischen Konzert-Gesellschaft in Düren soll am 1. Dezember die aufgefundene Ballade „Scholastika", für Chor und Orchester, von *Karl Löwe*, zur Uraufführung kommen.

— Prof. Ernst Wendel in Bremen wird u. a. eine symphonische Burleske, „Die Bremer Stadtmusikanten", von *V. Reifner* als Uraufführung herausbringen. Daß *Regers* Ballettsuite dort zum erstenmal gespielt werden soll, ist bekannt.

— Der Gesangverein Mülheim-Ruhr, Dirigent *Karl Diehl*, kündigt u. a. an: Strauß, „Wanderers Sturmlied"; Händel, „Acis und Galathea"; Bach, „Der zufrieden gestellte Aeolus"; *August Bungert*, „Mysterium".

— Von Anton Bruckner ist ein nachgelassenes Intermezzo für Streichquintett soeben in Druck erschienen, das thematisch in engem Zusammenhang mit dem Finale des F dur-Quintetts steht und von Bruckner wohl zugunsten des Scherzos ausgeschieden wurde.

— *Karl Prohaskas* „Frühlingsfeier", auf die gleichbetitelte Ode von Klopstock für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel komponiert, die den Jubiläumspreis der k k. Gesellschaft der Musikfreunde erhalten hatte, ist im ersten Gesellschaftskonzert dieser Saison aufgeführt worden.

— In Gzör (Raab-Ungarn) hat der Philharmonische Verein und der Domchor Pater Hartmanns neuestes Oratorium „Septem ultima verba Christi in cruce" aufgeführt. Als Solisten fungierten: Frau E. Kaiser-Schuster aus Wien und die Herren Spal und Forstmeyer. Die Leitung war in Händen des Domkapellmeisters und Vereinsdirektors *Gabriel Fráneh*.

— Ein neues Werk von *Camille Saint-Saëns*, das biblische Oratorium „La terre promile", für Soli, Doppelchor, Orgel und Orchester, soll im Rahmen eines Musikfestes in Gloucester (England) seine Uraufführung erleben.

— Das „Quartetto Triestino" (Jancovich, Viezzoli, Dudovich, Baraldi) kündigt an Novitäten an: *Roger-Ducas* (in sol minore); *Reger* (op. 109); *Széll*, Quintett (in do minore); Klavier: *Pugnani-Kreisler*, Preludioe Allegro; *Thuille*, Sonate (in e moll); *d'Indy*, Sonate in C dur; *Grieg* (in c moll).

— *Gustav Mahlers* „Lied von der Erde" ist mit dem Orchester der „Concertgebouw" unter Wilhelm Mengelberg im Haag und in Amsterdam dreimal aufgeführt worden.

— Alexander Siloti will in seinen Petersburger Konzerten folgende Novitäten aufführen: „Jeux" von *Debussy*; „Die Glocken" (nach Poe) von *Rachmaninoff*; Ballettsuite von *Reger*; Ballettmusik zu „Orpheus" von *Roger-Ducas*.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern*. Die *Nürnberger* Theaterkrise bringt etwas überraschende Tatsachen. Die „Frkf. Ztg." schreibt darüber: „Die Krisis im Stadttheater, die durch die Erkrankung des Theaterpächters Hofrat *Balder* zum Ausbruch kam, ist eine sehr verwickelte Erscheinung, über deren Ursachen und Folgeerscheinungen noch keine absolute Klarheit zu gewinnen ist, da man auch an denjenigen Stellen, die als eingeweiht gelten dürfen, sehr verschiedenen Auffassungen begegnet. So viel scheint festzustehen, daß sich hier ein Uebel fortgepflanzt hat, das in dem Pachtvertrage, durch den Hofrat Balder im Jahre 1905 das neuerbaute Stadttheater übernahm, seinen Nährboden hat. Er übernahm damals einen vollständig ungenügenden Fundus und mußte schon im ersten Spieljahre ein ganzes Vermögen zu dessen Vervollständigung aufwenden. Dazu kam für ihn ein sehr ungünstiger Vertrag mit der Stadt, durch den er sich verpflichtete, letztere am Bruttogewinn teilnehmen zu lassen, und einen Minimalbetrag zusicherte. (!) Auf diese Weise konnten selbst die guten Kasseneinnahmen der ersten Jahre dem Unternehmen kaum eine die aufzubringenden Zinsen übersteigende Rentabilität verschaffen. Besser wurde es seit 1910, wo die Stadt auf die Beteiligung am Bruttogewinn verzichtete und nur (!) die Hälfte des 20 000 M. übersteigenden Reinerträgnisses für sich in Anspruch nahm. Trotz im allgemeinen schlechteren Besuches konnten durch diese Modifikation des Vertrages alljährlich mehr oder weniger große Reingewinne erübrigt werden und sicher ist, daß das letzte Spieljahr September 1912/13 infolge des für den Theaterbetrieb sehr vorteilhaften Wetters im letzten Sommer sogar einen ganz erheblichen Reingewinn ergab. Dennoch steht man zurzeit, abgesehen von einem Posten laufender Schulden, vor einer Ebbe in der Theaterkasse, obgleich noch nicht allzu lange Zeit seit dem Eingang der ersten Hälfte der Winterabonnementsgelder verstrichen ist. Gegenstand der augenblicklichen Verhandlungen ist, wer diese Zuschüsse leisten soll: die Stadt oder der neue Pächter *Pennarini*, oder beide zusammen. An die Uebernahme des Theaters in städtische Regie und Leitung durch einen städtischen Intendanten hat man nicht gedacht, da das finanzielle Risiko der Stadt als nicht unbedenklich angesehen wurde." — Von den größeren Städten Deutschlands werden wohl wenig sich in den Ruhm Nürnbergs teilen, das, anstatt für sein Theater Zuschuß zu leisten, auch noch Geld aus dem Kunstinstitut ziehen will. Nun erklärt sich freilich manches!

— Die Neubesetzung des Direktorpostens der *Pariser* Großen Oper scheint mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft gewesen zu sein. Der bisherige Leiter André *Messager* hat erklärt, seine Demission vor Ablauf des Kontraktes (im Dezember 1914) schon jetzt zu nehmen, da es ihm nicht möglich sei, mit seinem Musikdirektor Brousson noch im Amte zu bleiben, er ist zurückgetreten. Der neue Direktor *Rouche* (früher an dem den modernen Stil pflegenden Théâtre des Arts) ist vom französischen Ministerrat bereits ernannt worden. Rouche erklärte den Journalisten, sein Hauptzweck sei der, am Wiedererstarken der französischen Kunst zu arbeiten. Frankreich sei überschwemmt mit Münchner Kunst, die nach Frankreich verfälscht und verunstaltet komme. Frankreich müsse bestrebt sein, seiner Kunst Ruhm und Prestige wiederzugeben, und die Oper französischer Musik, französischen Sängern und französischen Dekorationen einzuräumen. Die Akustik des Saales solle verbessert, die Logen auf der Szene sollen beseitigt werden usw.

— *Musikalische Zeitschriften*. In *Düsseldorf* erscheint eine neue Musikzeitung unter dem Namen „Musikalische Rundschau". Für die Schriftleitung zeichnet Dr. Guido Bagier. Das Blatt wird von der „Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen" wöchentlich herausgegeben und soll einen vornehmlich wissenschaftlichen und kritischen Charakter haben.

— *Zur Dirigentenfrage*. Der Bundesvorstand des christlichen Sängerbundes deutscher Zunge (1200 Vereine mit 30 000 Mitgliedern) hat beschlossen, zur Fortbildung seiner Dirigenten in den verschiedenen Kreisen Dirigentenkurse einzurichten. Ein solcher wurde bereits in Königsberg und Stuttgart abgehalten. Ein weiterer findet in Essen statt. Zum Leiter wurde Musikdirektor *E. Parlow* (Frankfurt) gewählt. — Die Dirigenten rühren sich! Es ist auch die Gründung eines Vereins der Lehrerdirigenten geplant. Davon noch später!

— *Preisausschreiben*. Die Akademie der Künste in *Berlin* schreibt einen Wettbewerb für Musiker um den Preis der *Michael Beerschen* Stiftung aus. Als Aufgabe ist eine Sym

phonie gestellt. Die Arbeiten müssen bis zum 1. Februar 1914 in Berlin eingeliefert werden. Der Preis besteht in einem Stipendium von 2250 M. zu einer einjährigen Studienreise.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Grafen *Bolko von Hochberg*, früheren Generalintendanten der königl. Schauspiele in Berlin, dem Begründer und Förderer der Schlesischen Musikfeste, hat der Kaiser zu seinem 70. Geburtstage den Professortitel verliehen. — Der Komponist der „Deutschen Messe", Prof. *Otto Taubmann*, hat vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst erhalten. — Hauptmann *O. Pursch*, Königl. Rumänischer Kapellmeister im 16. Infanterie-Regiment, hat vom König Karl die *Bene-Merenti-Medaille* erhalten. Diese Medaille wird vom König nur proprio motu verliehen und gilt als schönste Auszeichnung für Künstler.

— Der Bach-Biograph Dr. *Albert Schweitzer*, Privatdozent für neutestamentliche Theologie an der Straßburger Universität, ist zum Professor ernannt worden.

— Die mit der Berliner Akademie der Künste verbundene Meisterschule für musikalische Komposition, deren Leitung Professor Dr. Max Bruch, der jetzige Ehrensenator der Akademie, am 1. April 1911 bei seinem Uebertritt in den Ruhestand niederlegte, hat nun (nach 2½ Jahren!) einen neuen Leiter erhalten. Ernannt wurde Professor *Georg Schumann*, der Direktor der Berliner Singakademie. Professor Schumann hat sein neues Amt am 1. November dieses Jahres angetreten und ist gleichzeitig Mitglied des Senats der Akademie geworden. Die beiden anderen Meisterschulen unterstehen Friedrich Gernsheim und Engelbert Humperdinck. (Unsere Leser finden in Heft 1 dieses Jahrgangs eine ausführlichere biographisch-kritische Skizze von Schumann. Es sei hierbei mitgeteilt, daß in dem Aufsatze die im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen drei Kompositionen Schumanns: op. 28, Liebesfrühling, Ouvertüre für großes Orchester, op. 4, Traumbilder, acht charakteristische Stücke für Pianoforte und op. 5, Reigen, zehn Charakterstücke in Walzerform für Pianoforte vierhändig, unerwähnt geblieben sind.)

— Eine sehr merkwürdige Nachricht kommt aus *Görlitz*. Dort sollte *Julia Culp* im Evangelischen Vereinshause ein Konzert geben, das ein Unternehmer namens Fiedler veranstaltet hatte. Die Künstlerin kam auch, aber — sie sang nicht, sondern fuhr mit dem nächsten Zuge nach Berlin zurück, weil der Saal nicht ausverkauft war! „Es ist unter meiner Würde", so erklärte sie, „in einem nicht ausverkauften Saale zu singen!" In der „Neuen Görlitzer Ztg." wird freilich behauptet, Julia Culp hätte deswegen nicht gesungen, weil sich nur ein Reinüberschuß von 500 Mk. (für 13 Lieder) ergeben hatte.... Dazu erklärt das Konzertbureau von Fritz Fiedler in Görlitzer Zeitungen folgendes: „Frau Culp war mit ihrem Begleiter, Herrn V. Bos, Sonntag nachmittag, bereits in Görlitz — Hotel vier Jahreszeiten — eingetroffen. Bald darauf überraschte sie mich durch die Mitteilung, daß sie am Abend nicht singen werde, weil der zu erwartende Konzertbesuch ihrem künstlerischen Renommee nicht entspreche. Alle meine dringenden Vorstellungen, daß es unmöglich sei, die Konzertbesucher, insbesondere die zahlreichen von auswärts, von ihrem Entschluß zu benachrichtigen, und daß aus dieser Tatsache sehr fatale Konsequenzen resultieren müßten, sowie a. m., blieben erfolglos, so daß ich nach 7 Uhr das Konzert als endgültig aufgegeben betrachten mußte. Ich stehe nicht an, dieses über alle Maßen rücksichtslose Verhalten der Künstlerin hiermit zur Kenntnis aller von diesem Fall Betroffenen zu bringen und lehne meinerseits jede Verantwortung für dieses bedauerliche Vorkommnis ab." — Singt Frau Julia Culp anderswo auch nur vor ausverkauften Häusern? Dann wird sie ihre Tätigkeit im Konzertsaal wohl etwas einschränken müssen. Hat die Sängerin auch an die eventuellen rechtlichen Folgen ihrer seltsamen Weigerung gedacht, die ihr erwachsen können, falls die Darstellung des Konflikts in allen Teilen entsprechend ist?

— *Hans v. Bronsart*, einer der letzten, wenn nicht überhaupt der letzte Veteran von Namen aus großer Zeit, ist im 84. Lebensjahr in *München* gestorben. (Nach Schluß der Redaktion.)

— In *München* ist nach jahrelangem Leiden der Musikalienhändler *Max Hieber* im Alter von 57 Jahren gestorben.

— In *Leipzig* ist *Paul Pabst* im 73. Lebensjahre gestorben. Er galt als einer der verdientesten Senioren des Leipziger Musikalienhandels. 1871 übernahm er die bis dahin von seinem Schwager Ernst Wilhelm Fritzsch innegehabte Musikalienhandlung und Leihanstalt am Neumarkt und brachte durch seine kaufmännische Tüchtigkeit das anfangs nur kleine Geschäft so zur Blüte, daß die Firma heute einen Weltruf hat.

— In *Schwerin* ist der Hofmusikdirektor, Direktor des Schloßkirchenchors, *Bernhard Romberg*, gestorben.

BESPRECHUNGEN

Für Violine und Klavier.

Emil Kronke, op. 56: *Chant Napolitain* und *Danse Polonaise* für Klavier und Violine. (*Leuckart*, Leipzig, je 1.80 M.) Das einfache napolitanische Lied ist hier der Violine zuliebe von *As* nach *A* übertragen. Besser gelungen ist die Polonaise, allerdings auch bedeutend schwieriger.

R. Wiegandt, op. 4: *Frühlingsahnen*, Romanze für Violine und Klavierbegleitung. (Leipzig, *Pabst*, 1.20 M.) Ein hübsch klingendes, leichtes Vortragsstück.

Paul Scheinpflug: *Notturno* für Violine mit Begleitung des Klaviers (Bremen, *A. E. Fischer*, 2 M.). Ein stimmungsvolles Nachtstück von mittlerer Schwierigkeit; die Begleitung ist ziemlich selbständig gehalten.

Cesare Barison, op. 7: *Deux morceaux* pour Violon et Piano. (*Schmidl*, Leipzig, à 2 M.) 1. Mazurka-Caprice, nicht besonders schwierig, doch in der Erfindung etwas dürftig (dünn klingende Unisono-Stellen); 2. op. 8: *Impromptu hongrois*, schwieriger und mit wirksamen Effekten ausgestattet. *Sch.*

Willy Herrmann, op. 34: *Vier Vortragsstücke* für Violine und Klavier (*Zimmermann*, Leipzig, à 80 Pf. bezw. 1.20 M.). Die vier Stücke gehen über die erste Lage nicht hinaus, auch die vorkommenden Doppelgriffe sind einfach zu bewältigen. Die Begleitung beschränkt sich meist darauf, die harmonische Grundlage zu geben. So sind die Stückchen auch schwächeren Spielern zugänglich und werden bei reinem Vortrag Beifall finden.

Ant. Gilis: *Sept petites fantaisies* für Klavier und Violine (Leipzig, *Otto Junne*, à 2 50 Fr.). Die drei uns vorliegenden Fantasien sind auf einfachen Themen aufgebaut und ganz im Stil der Opernfantasien von Singelée gehalten. Der Violinspieler, der die dritte Lage beherrscht und über einige Finger- und Bogentechnik verfügt, wird sich erfolgreich damit produzieren. Die Klavierbegleitung ist leicht. *F.*

Verschiedenes.

Beethoveniana. Die Erinnerungen an Beethoven von 140 seiner Zeitgenossen sind von dem Musikschriftsteller *Friedrich Kerst* neu gesammelt worden und sollen demnächst im Verlage von *Julius Hoffmann* in Stuttgart erscheinen. Wie uns mitgeteilt wird, hat der Herausgeber neben bekannten Quellen viele unbekannte oder vergessene aufzufinden gewußt, so daß wir einen äußerst wertvollen Beitrag zur Beethoven-Literatur erwarten dürfen.

Katalog. Der durch seine Pflege der Hausmusik bekannte Musikverlag *D. Rahter* in Leipzig versendet einen Katalognachtrag, umfassend die Neuerscheinungen der Jahre 1910—1913. Das 52 Oktavseiten starke Verzeichnis zeigt die genauen Titel der Werke sowohl in alphabetischer Reihenfolge wie in systematischer Anordnung. Die beliebten Hausmusikbände sind wieder bereichert worden durch Beiträge von Alfred Tofft, Richard Wickenhausser, Ernst Heuser, Eduard Poldini, Joseph Weiß, Paul Zilcher, Nikolai von Wilm, Leo Norden, August Nölck, Richard Würz, Bernhard Sekles, Emil Kronke u. a. Namen wie Carolus Agghàzy (Klavier), Wilhelm Berger (Balladen), S. Bortkiewicz (Klavier), Karl Ehrenberg (Streichorchester), E. Jaques-Dalcroze (Klavier), Friedrich E. Koch (das Oratorium „Die Sündflut"), G. Francesco Malipiero (Orchester), B. Sekles (Orchester-Suite), Tschaikowsky (Neu-Ausgaben und Bearbeitungen) zeigen, daß der Verlag aber auch in der Pflege der Konzertmusik leistungsfähig ist.

Jubiläumsausgabe. *Zimmers Violinschule* hat eine seltene Auflagenzahl erreicht. Die Jubiläumsausgabe verzeichnet das 100 000. Exemplar! Die Violinschule ist bekanntlich bei *Chr. Friedrich Vieweg* in Berlin-Großlichterfelde erschienen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 4 bringt ein Violinstück. Der Komponist der gefühlsinnigen „Elegie", *Ferdinand Krauß*, geb. am 15. Februar 1856, gest. am 3. September 1887, berechtigte als hervorragendes Musiktalent zu den schönsten Hoffnungen. Seine Lehrer am Stuttgarter Konservatorium, das er von 1874—1880 besuchte und mit glänzendem Erfolg absolvierte, waren u. a. Faißt (Orgel und Komposition) und Pruckner (Klavier). Krauß entstammte einem schwäbischen Pfarrhaus. Er hinterließ namentlich wertvolle Stücke für Orgel. Von seinen gefälligen Liedern erschienen vor einigen Jahren drei hübsche Kinderlieder in Türmers Hausmusik. Sein Vater Friedrich Krauß hat sich durch die bekannte Liedersammlung Weeber und Krauß als Schulgesangsmethodiker einen Namen gemacht.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 1. November, Ausgabe dieses Heftes am 13. November, des nächsten Heftes am 27. November.

Dur und Moll

— *Saint-Saëns, Verdi und Napoleon III.* Camille Saint-Saëns bekennt in einem Aufsatz, wie die Florentiner Zeitung „Nazione“ berichtet, daß er einst ein Gegner der Verdischen Musik war, die ihm zu gewaltsam erschien. Er änderte indessen seine Ansicht, als er den „Rigoletto“ kennen lernte, dessen dritten Akt er für die Offenbarung eines Genies ansah. Von diesem Augenblick an fand er keine Ruhe, bis es ihm gelang, in Paris ein Verdi-Konzert zu veranstalten, das die Bewunderung für den großen italienischen Meister wachrief. Saint-Saëns erinnert zugleich daran, daß die Hymne der Nationen, die Verdi für die Weltausstellung in London komponiert hatte, nicht den verdienten Erfolg fand, und gibt hierfür folgenden Grund an: „Der Kaiser Napoleon III. wohnte der Aufführung bei. In der Hymne der Nationen ist jedes Land Europas mit seiner eigenen Volkshymne vertreten — Frankreich mit der Marseillaise, die damals verboten war. Hieran hatte Verdi indessen nicht gedacht. Als der Kaiser die Melodie der Marseillaise hörte, wurde er bleich, und auch das Publikum erschrak, und am Schluß der Komposition wagte niemand Beifall zu klatschen. Ich allein applaudierte unter den unzähligen Zuhörern. Der Kaiser erhob mit einer heftigen Bewegung sein Opernglas und richtete es auf mich – ich richtete mein Glas auf ihn und stand so einige Zeit, entschlossen, mich nicht zu zeigen, da der empörte Kaiser mich zu erkennen begehrte. Schließlich beruhigte sich Napoleon III. und verließ das Konzert in großer Hast.“

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

R. R., Fr. Besten Dank für Ihre Mitteilung. Sie haben leider in mehr als einem Punkte recht. — Sie haben keine Nachricht erhalten? Wir haben Ihnen im Sommer an den Vierwaldstättersee geschrieben!

W. S., Wiesbaden. 1. Sie dürfen ohne weiteres Privatunterricht erteilen. 2. Wegen der Frage 2 wenden Sie sich am besten an das Steueramt oder an einen Advokaten.

E. K., D. Musikdirektor darf sich heute noch in Deutschland jeder nennen, aber nicht königlicher Musikdirektor. Der Doktor der deutschen Musiker ist, wenn er nicht honoris causa verliehen wird, meist ein philosophischer. Den Mus.-Dr. hat England und jetzt auch Amerika. — Der Professor-Titel wird meist von den regierenden Fürsten verliehen. An den Universitäten gibt es ordentliche Professuren in Deutschland nur ganz vereinzelt, außerordentliche mehr.

Seminarist Pl. Ein Komponist zum Filmdrama „Quo vadis" ist uns nicht bekannt. Wie wir uns erinnern, sind Teile aus dem Oratorium von Nowowiejski für die Aufführung verwendet worden. Doch wissen wir nicht, ob die Musik für alle Film-Aufführungen obligatorisch ist.

W. F. 20. Verein der deutschen Musikalienhändler, Geschäftsstelle Leipzig, Buchgewerbehaus. Sie bekommen dort die Adressen zur Versendung zurechtgemacht. Preis 5 - 6 M. In Max Hesses Deutschem Musikerkalender finden Sie die Adressen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 30. Oktober.)

R. H., Bresl. Ihr Talent verdient Beachtung. Trotz der bescheidenen Grundlage, über die Sie verfügen, läßt sich ein gutes musikalisches Empfinden nicht verkennen. Ihr Gestalten geht auf Schwung und beseelte Anmut aus.

D—ringer, M. „Noch einmal möcht' ich gehn" atmet innige Wärme. Wozu aber den höhnenden Kuckucksruf am Schluß? In „Waldvögel" ist der lockere Ton des Gedichts gut getroffen.

Ave Maria. Die zweite Zeile sollte nicht wieder in A dur ausmünden. Geben Sie dieser Zeile eine andere Fassung mit Vermeidung des angemerkten Querstands.

Jul. Cäs. Sehr gefühlvoll und den Charakter eines Wiegenlieds fein zum Ausdruck bringend. Abonnent?

Baryton. Ihre Klänge würden, so sehr sie ja dem Sujet des Gedichts angepaßt erscheinen, in unsrem Leserkreis Widerspruch erregen. Mit Dank zurück.

E. G., E. Der „Frühlingsreigen" wirkt bei seiner verschwommenen Durchführung wie eine nicht enden wollende Introduktion. Das weitschweifige Stück müßte gekürzt werden. Da Sie in satztechnischer Hinsicht nicht unerfahren zu sein scheinen, müßte Ihnen auch etwas gelingen, das sich durch künstlerische Gediegenheit auszeichnet.

Br. Z., A. Das in seiner äußeren Faktur nicht uninteressante Scherzo macht einen teilweise erzwungenen, verschrobenen Eindruck.

W. B., Hldf. Ein „Wandervogel" soll singen dürfen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Ihre Lieder wollen wir daher nicht unter die kritische Lupe nehmen. Die urwüchsige Frische, wie sie auch Ihrem Marsch als dilettantischem Produkt eigen ist, sei gern anerkannt.

E. J—sohn, B. Ihre 3 Lieder sind nicht ohne Gehalt und Eigenart. Gegen eine Veröffentlichung im Druck wüßten wir vom kritischen Standpunkt aus nichts vorzubringen.

H. K. Der „Kaisergruß" nimmt sich in den 3 Satzarten schwungvoll aus.

Eingesandt.

Ein Brillant, ob groß oder klein, aber echt und von feiner Qualität, ist eine gute Kapitalanlage, zumal bei den stetig steigenden Diamantpreisen, besonders bei den schönen und reinen Steinen trifft dies zu. Das Publikum sollte deshalb beim Einkauf von Schmuck mit Brillanten vor allem darauf achten, daß ihm nur erstklassige reine Steine angeboten werden, denn nur diese behalten oder erhöhen ihren Wert und bereiten ihrem Besitzer damit stete Freude. Eine Firma die sich mit der Verarbeitung und dem Vertrieb feinster Edelsteine befaßt und ihr Hauptaugenmerk auf schöne erstklassige Steine legt, ist das altbegründete, seit 1854 bestehende Haus: F. Todt, Königl., Großherzogl. u. Fürstl. Hoflieferant, Pforzheim. Auch befaßt sich die Firma mit der Umarbeitung alter Schmuckstücke, sowie der Anfertigung künstlerisch ausgeführter Luxusgegenstände. Der neueste illustr. Katalog steht Interessenten gratis u. franko zur Verfügung.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt der Firma: **Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg,** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

Technisch-ästhetische Analysen [1].

Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.

Sonate in f moll, Opus 5.

In Brahms' Kompositionsverzeichnis steht bei der dritten Klaviersonate bemerkt: „Oktober 1853 Düsseldorf, Andante und Intermezzo früher." Kalbeck nimmt an, daß diese beiden innerlich aufs engste zusammen gehörenden Sätze noch in Hamburg oder auf der Rheinreise entstanden seien und nennt die letztere Annahme die wahrscheinlichere. Ist sie das wirklich? Auf der „köstlichen" Rheinreise, so bezeichnet Brahms sie selbst, waren ihm die trüben Gedanken, die den „Rückblick"' das Intermezzo in der Sonate, hervorgerufen hatten, in nichts zerronnen; die selige Traumwelt junger Liebe, aus der das Andante emporgeblüht, war hellem Tage und der Lust, sich fröhlich mit dem Leben herumzuschlagen, gewichen. Aber die Vergangenheit war nicht tot, wie auch das nicht vergessen wurde, was sie an künstlerischen Taten hatte reifen sehen. Es fand jetzt in der f moll-Sonate eine willkommene Stätte.

Nicht nur deren beide langsame Sätze, das ganze Werk ist ein persönliches Bekenntnis. Brahms hatte in Hamburg eine junge Künstlerin verehrt. Für das, was ihm das Herz bewegte, fand er den entsprechenden Ausdruck in einigen Dichtungen Sternaus; er zeichnete sie auf, um sie ganz in Musik zu setzen. Was ihn davon abhielt, wissen wir nicht. Die Eingangsverse des einen Gedichtes setzte er dem Andante als Motto bei, und aus dem „Rückblick" tönt es uns entgegen wie Klage über den trüben Tag, an dem, wie es bei dem Dichter heißt, des Herzens glücklicher Schlag verstummte.

Wie die beiden ersten Sonaten hat also auch diese, die unter dem Titel: „Sonate (F moll) für das Pianoforte componiert und der Frau Gräfin Ida von Hohenthal geb. Gräfin von Scherr-Thoß zugeeignet" als op. 5 in Leipzig bei Barthold Senff 1854 erschien, eine dichterische Grundlage. Aber diese ist nicht selbst der erste Ausgangspunkt. Man weiß, daß die Jungdeutschen sich bewogen fühlten, in Brahms einen der Ihrigen zu sehen — nicht gerade zu dessen besonderer Freude. In Brahms' Werken, das übersah der sich um Liszt scharende Kreis, waren nur Stimmungsmomente gegeben, für die sich in einigen literarischen Schöpfungen der entsprechende Ausdruck fand; Brahms hatte nicht etwa versucht, das, was er in den Dichtungen fand, zu objektivieren und als ein anempfundenes in Tönen nachzuschildern. Wer die Sternauschen Verse Zug um Zug mit dem Andante vergleichen wollte, würde bald das Vergebliche des Versuches einsehen. Noch etwas anderes ist über die erwähnte Einschätzung von Brahms' Kunst zu sagen: wir verstehen sie besonders deshalb nicht, weil in seiner Musik auch nicht das geringste von der sinnlich erregten Weise der Neudeutschen zu verspüren ist, nichts von der jäh auflohenden, alles verzehrenden Leidenschaft, wie sie, um heterogene Bildungen zu nennen, Wagners Venusbergmusik oder Liszts Liebesträume durchzieht: ganz im Gegenteil bestimmt sich der Ausdruck der Liebe bei Brahms in einer überaus bezeichnenden Weise durch ein merkliches Sich-Bescheiden in der Verwendung der Tonmittel, das man vielleicht am besten mit dem mittelalterlichen Begriffe der „Maße" bezeichnet. Ueber der Liebe hat Brahms das Leben nicht vergessen: auch aus dem Andante spricht jener Grundzug aller seiner Kunst, das Bewußtsein der eigenen Kraft; und so sehr ihn der Verlust der Geliebten traf, er erlag dem Schlage nicht. So zeigt auch das „Intermezzo" trotz aller tiefen Klagelaute aufrechten Sinn, männliche Haltung, kein Vergehen im Schmerz, keine weltschmerzlerische Stimmung, die im eigenen Ich das Zentrum alles Lebenden sieht und in der Störung seines Gleichgewichtes ein namenloses Unglück für das gesamte Universum . . . Mißt man eine Tondichtung, wie den „Rückblick", an den größenwahnsinnigen Erzeugnissen weltschmerzlerischer Literatur, so wird vielleicht ihre Ausdruckskraft als wenig bedeutend erscheinen. Vielleicht auch als gar nicht „interessant". Besitzt man aber das Organ für die rechte Wertung dieses Tongedichtes, so wächst es dem Beurteiler geradezu in die Sphäre früher Goethescher Lyrik hinein: dieselbe wundersame Einfachheit der Sprache, dieselbe Klarheit des Gedankenganges, dieselbe Bildsamkeit des Ausdruckes und dieselbe schlagende Kürze.

Nicht die Wirklichkeit nachzuschildern, war die Aufgabe von Brahms' Kunst. In der f moll-Sonate ward ihm ein Erlebnis oder vielleicht auch nur der jugendliche Traum eines Erlebnisses zum Quell seines Schaffens. Liebesglück und Leid wurden aber nur der scheinbare Mittelpunkt des Werkes, wie sie auch dem Meister nur einen flüchtigen Augenblick bedeuten, zu dem das Leben selbst ihn hingeleitet hatte, wie es ihn auch, neuen Zielen entgegen, von ihm wegführte.

I. Satz. *Allegro maestoso.* — Was wir besonders bei

[1] Vergleiche die Aufsätze über die Sonaten in C dur und in fis moll in Heft 14, 15, 18, 20, 22 und 24 des vorigen Jahrg.

der ersten Sonate zu bemerken Gelegenheit hatten, das sehen wir auch hier wieder: Brahms nutzt die äußersten Klanggrenzen des Klaviers in einem ins gewaltigste gesteigerten Maße aus. Man hört oft, und das ganz besonders von klugen Leuten, fragen, ob solche Massigkeit der Tongebung, die fast gleichzeitige Benutzung der entlegensten Oktaven „notwendig“ seien, ob sich „die Idee“ eines Werkes nicht mit minder starken Mitteln ausdrücken lasse? Handelt es sich um Bravourmusik, so ist's am Ende ganz gleichgültig, ob eine Phrase durch eine Oktave mehr oder weniger gehetzt wird und ein Akkord aus 7 oder 10 Tönen besteht. Wie sollte sich aber hier eine „Vereinfachung“ erzielen lassen, ohne gleichzeitig dem Sinne des Ganzen empfindlich zu schaden? Das gewaltige innere Leben des Werkes, wie es sich andeutend in dem mit dem Eingange erscheinenden Hauptmotive zeigt, verlangt gebieterisch den großen Tonumfang. Aber wir begreifen auch, daß Brahms diesen unbegleiteten Klaviersatz nicht mehr zu steigern vermochte und so gezwungen wurde, die großen, selbständigen Klavierformen für die Zukunft zu meiden. Auch die umfangreichsten der späteren Klavierschöpfungen wiederholen im allgemeinen den wahrhaft gigantischen Tonapparat der Sonaten nicht mehr; nur gelegentlich wird man, so in der h moll-Rhapsodie, in den B dur-Variationen usw. wieder an ihn erinnert.

Was uns Brahms im führenden Gedanken des ersten Satzes:



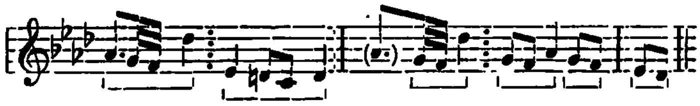
entgegenschleudert, das ist in der elementaren Wucht seiner Tonsprache in der früheren Musik ohnegleichen gewesen. Nichts von Leidenschaft, aber eine Bestimmtheit und trotzige Energie des Ausdruckes, die stärker gar nicht gedacht werden kann. Titanenkraft, die sich aufbäumt, ohne zu zertrümmern. Die Bewegung des Satzes ist ruhig, das Hauptmotiv in seiner gedrungenen Gestalt wechselt dreimal die Lage und strebt der Höhe zu, um in einer ebenen Linie mit kraftjauchzender Fülle zu enden; die Tonschritte des Basses führen währenddem in chromatischem Gange abwärts von der Tonika zur Dominantharmonie.

Der Abschnitt stellt sich als Vordersatz eines Gedankens dar, dem der Spieler nicht einen Augenblick lang ein Moment der Unruhe beimischen darf, will er das Rechte treffen; er muß auch festhalten, daß dieser Absatz durchaus einheitlich gestaltet ist und daß sich nicht in dem breitgefügten Abschlusse ein Gegensatz zu dem punktierten Rhythmus des Beginnes zeigt: beides gehört zusammen wie das Atemschöpfen nach gewaltigen Hammerschlägen, das Glück der Ruhe nach schwerer Arbeit.

Zu dem C dur-Abschlusse setzt sich ein in c moll auftretendes Motiv in den denkbar schärfsten Gegensatz:



Nicht Aktivität ist sein Wesen, sondern Beschaulichkeit; ja, man möchte der sich in engen Grenzen bewegenden Figur geradezu den Charakter des Grüblerischen, Bohrenden beilegen. Daß das Motiv aus dem Hauptmotive selbst hervorgegangen ist, erkennt man unschwer: der punktierte Rhythmus ist gefallen wie der Schlag des Einganges, und statt zur sprungweise erreichten Höhe biegt die neue Fassung zum mittleren Tone zurück:



Das zweite Motiv ruht über der leeren Quinte des Basses (also auch da ein diametraler Gegensatz zum Anfange), steigt in diatonischer Linienführung aufwärts und erfährt im Takte 3 ff. eine seine eindringliche Wirkung stark steigernde, rhythmische Umbildung (immer unter Anlehnung an das Hauptmotiv) bis zum Abschlusse des Halbsatzes in G dur, der neutralen Dominante. Also haben wir hier abermals einen sogenannten Vordersatz, und wir sehen, wie der gleichen Wurzel das äußerlich Entgegengesetzte entkeimte, die Motive in f- und in c moll, deren innere Verwandtschaft aber unvertrennbar ist: dort die titanische Kraft, die sich selbst bändigt, hier das ernste Sinnen und Erwägen . . .

Wie oben neben C dur die Molltonart gleicher Höhe trat, so auch hier, wo auf den G dur-Plagalschluß sogleich die Wiederholung des Halbsatzes in g moll folgt. Man beachte jedoch, daß dieser Wiederholung sich ein neues Moment beigesellt, eine in auffallenden Synkopierungen erscheinende Oberstimme auf *d“*, die Oberquinte des Grundtones, die wie ein mahnender Hornklang in die ruhigen Gänge des Motives hinein ruft:



Wir werden die Bedeutung der Stelle an dem Durchführungsteile erkennen. Dieser Absatz leitet wieder zur Unterdominantharmonie (C dur), um das Hauptmotiv über den Gang:



einzuführen, der späterhin eine ausgedehnte Verwendung findet, ohne freilich (als eine ziemlich äußerliche Bildung) für die Oekonomie des Satzes tiefere Geltung und Bedeutung zu erlangen.

Die Steigerung des Ausdruckes ergibt sich durch die Wiederholung des punktierten Rhythmus in der Oberstimme, wodurch auch die motivische Bindung vom dritten zum ersten Viertel jedes Taktes herbeigeführt wird, ferner und insbesondere dadurch, daß das Hauptmotiv jetzt durch 5 statt durch die im Anfange berührten 3 Takte verwendet wird. Auch hier herrscht kein Zeichen von Unruhe, nur die Energie der Tonsprache ist wesentlich erhöht worden.

Wir haben also hier diese formale Einteilung: an einen Vordersatz von 6 Takten schließen sich ein Gegensatz von 2 × 5 Takten und die zunächst als Nachsatz erscheinende Wiederholung des ersten Gedankens, der sich aber auch an dieser Stelle nicht tonal schließt.

Welch ein Unterschied gegen die Welt der ersten und zweiten Sonate offenbart sich in allem dem! Nichts mehr vom phantastischen Ueberschwange dieser, nichts mehr vom wilden, ungebändigten Jugendtreiben jener: ein eherner Wille spricht sich hier aus, eine Kraft, die sich selbst zu zügeln vermag. Konnten wir früher gewisse bildliche Vorstellungen als mögliche Grundlagen der Brahms-

schen Musik erkennen, so ist das hier ganz ausgeschlossen; diese Bildungen sind Ausfluß innersten Musikerlebens und nur so zu verstehen. Was hülfe es z. B., wenn sich irgend jemand beim Anfange des Satzes eine Zyklopenschmiede vorstellen würde? Die Gleichmäßigkeit des Rhythmus, die im Musikdrama als die primäre der Musikvorstellungen solche Bildungen schafft, fehlt hier, und selbst wenn man die drei ersten Takte unter einem Bilde begreifen und dies durch die nachfolgenden drei ergänzen könnte: mit dem siebenten Takte müßte doch die ganze Vorstellungsreihe ausgeschaltet werden.

Wir haben gesehen, daß die beiden ersten Motive derselben Wurzel entkeimten und haben somit die inneren Beziehungen des gesamten ersten Abschnittes erkannt. Diese Einheit der führenden Gedanken bleibt dem Satze weiter gewahrt. Zunächst zwar tritt nach dem C dur-Schlusse ein durch den ruhigen Gang seiner Führung kontrastierendes Motiv auf, das ganz anderen Sphären zu entstammen scheint und doch aus dem Hauptmotive gewonnen wurde:



wie auch seine Begleitfigur diesem entstammt:



auch die Beziehungen zum zweiten, dem c moll-Abschnitte sind ganz klar:

 usw.

(vergl. Takt 9 des Anfanges), wobei abermals auf das Hauptmotiv als den Urgrund auch dieser Bildungen zu verweisen ist:



Die formale Gestaltung des ganzen Absatzes ist klar; die erste Hälfte moduliert von As- nach F dur in 8 Takten, an deren Schlusse man die motivischen Verkürzungen nicht übersehen wolle; die zweite Hälfte beginnt in B dur und ändert ihren zweiten Teil so ab, daß sie durch dessen gleichmäßig ruhigen Gang den nächsten Einsatz vorbereitet. Der Abschnitt wird durch einen Anhang auf 6 × 2 Takte gebracht.

Haben wir in ihm das sogenannte zweite Thema zu sehen? Schwerlich. Nicht wegen der motivischen Verwandtschaft zum Hauptmotive ist das der Fall, sondern wegen der geringen Rolle, die der in seinem Charakter aufrechte, gerade, stolze Gedanke für den Aufbau des ganzen Satzes spielt. Er ist nicht eigentlich, wie das zweite Thema gewöhnlich ist, als Widerpart des ersten anzusehen, ist zu wenig lyrisch-beschaulicher Art, als daß aus ihm ein voller Gegensatz zum ersten Thema hergeleitet werden könnte.

Das ist aber in vollem Umfange der Fall mit dem als Seitensatze anzusprechenden Gedanken:



Hier herrscht eine ganz andere Empfindungswelt, als sie sich im vorhergehenden äußerte; der Satz ist weich, ruhig strömend bis dahin, wo nach der Modulation nach Ges dur die Oberstimmen in gerader Linie zur Höhe steigen: hier zeigt sich in Takt 3 ein Moment der Unruhe in der rhythmischen Verschiebung:



das zwar sogleich durch die nachfolgenden dreizeitigen Rhythmen paralysiert wird, jedoch die innere Verbindung mit dem bei „accelerando" beginnenden neuen Abschnitte herstellen hilft. Das Motiv des Seitensatzes ist selbstredend gleichfalls als aus dem Hauptmotive hervorgegangen anzusehen, so daß wir in dem thematischen Materiale der Sonate (auch der Schlußsatz gehört, wie wir sehen werden, in den gleichen Kreis) die denkbar engste Verknüpfung und Einheitlichkeit, nicht die der Stimmungen, sondern von deren Ausgangspunkt, zu erkennen haben. Der formale Aufbau der Stelle ergibt 8 × 8 Takte, also dies Bild:

Thema

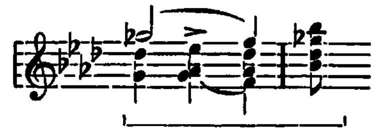


nicht etwa die Abteilung in 3 × 3 Takte, worauf ein oberflächlicher Beurteiler leicht geraten könnte. Ueberall sind die Beziehungen zum Hauptmotive zu erkennen, z. B. bei:



Thema

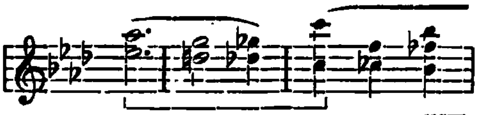
oder bei:



Die schöne, warme Harmonik dieses Satzes, die weichen akkordischen Bindungen, die bei aller Einfachheit tiefe Eindringlichkeit der Melodik, deren Wesen ernst und vornehm ist — alles webt sich zu einem wundervollen Ganzen zusammen. Gewiß: wem Kunst nichts als Ausdruck von Leidenschaft und Sinnlichkeit ist, der wird hier nicht allzuviel Gefallen äußern, wird vielleicht sogar von einer gewissen asketischen Haltung sprechen und dies wohl gar bei einem jungen Manne von 20 Jahren unnatürlich finden. Wer so urteilt, der wird sicherlich auch das „sostenuto" beanstanden, das Brahms da vorschreibt, wo die Akkordgänge der oberen Stimme aufwärts schreitend einsetzen. Wie leicht wäre es, den metaphysischen Grund für diese Vorzeichnung verkennend, den tiefen Sinn des Satzes in sein Gegenteil zu verkehren und das Ganze zu einem äußerlich wirkenden Spiele zu gestalten! Wenn Brahms hier die Bezeichnung „sostenuto" angibt, so erkennen wir daran gerade ein Grundgesetz seines Kunstschaffens, das, sich nie im Stofflichen zu verlieren, sich nicht von ihm meistern zu lassen: die aufwärtsstrebenden Akkordsäulen bedeuten an sich (in ihrer Richtung) ein Anwachsen der Energie des Ausdruckes; dessen Stärkegrad muß in einem inneren Verhältnisse zu der gesamten Ausdruckssphäre des Werkes stehen. Das will Brahms mit dem einen Worte sagen. Uns fällt auch da wieder Beethoven ein, von dem berichtet wird, er habe derartige crescendo-Linien mit strengster Einhaltung des Tempos, wohl gar mit einer gewissen Zurückhaltung, auf jeden Fall aber niemals mit Beschleunigung des Schnelligkeitsgrades gespielt.

Der Vortrag der zuletzt herausgehobenen Stelle erfordert kein geringes Maß von Kraft; aus dem Kreise wohligen Behagens, das der Seitensatz in seinem Beginne ausströmt, herauszukommen, aber Ausdruckszonen zu erreichen, aus denen einmal die Stimmung des Anfanges als eine un-

vorbereitete auf uns wirken könne (das geschieht, indem Brahms das Hauptmotiv selbst aus dem Schlußsatze vollständig ausschaltet), zweitens aber der Fortgang der Sonate sich vorbereitet. Dies letztere erreicht Brahms durch Einführung eines dem Satze bis dahin fremden Elementes, eines auffallenden accelerando, dem sich ein starkes Auf- und Abwogen chromatischer Linien eint:


usw.

Man sieht, auch dies Motiv resp. die Motivverbindung stellt sich als dem Boden des Hauptmotives entsproßt dar. In 2 × 2 sich wiederholenden Taktgliedern moduliert der Schlußsatz nach Des dur. Gelegentlich bemerken wir hier wieder einmal Brahms' Vorliebe für Terz- und Sextparallelen. Das Moment der Ruhe, das nötig ist, um das Hauptmotiv in seiner Wirkung aufs nachhaltigste zu unterstreichen, steigert Brahms durch das lange Austönenlassen der Des dur-Dreiklänge. Die Einführung der schon früher gebrauchten Figur:



beeinträchtigt die Schlagkraft des nachfolgenden Hauptmotives. Brahms glaubte aber wohl, die Figur ins Gedächtnis des Spielers zurückrufen zu müssen, da er zunächst aus ihr den Durchführungssatz bildet:


usw.

Dieser trägt das angeführte Nebenmotiv kadenzierend nach cis moll. Hier tritt in einer dem Anfange gleichgestalteten Weise das Hauptmotiv dreimal auf, so daß im vierten Takte die Dominantseptharmonie erreicht ist. Das Satzglied hier, wie in seiner ersten Fassung, sich breit ausströmen zu lassen, hätte keinen rechten Zweck gehabt, da das im zweiten Motive verborgene Material noch keinerlei Verwendung gefunden hat. So setzt denn nun, nachdem die sozusagen antizipierenden Hornklänge:



eine neue Erscheinung angekündigt haben, im Basse das zuerst in c moll erschienene Motiv ein, von dem Triolenmotive flankiert:



Man erkennt jetzt die tiefere Bedeutung der rhythmischen Rückung aus den Takten 12 und 13 des Beginnes, wo die Quinte der Harmonie gleichfalls als freie Oberstimme beigegeben war: in den Triolen pocht als Gegengewicht gegen die bohrende, man dürfte fast sagen nagende Figur des führenden Motives, dem sich leicht nachahmende und stützende Konsonanzen in der Oberstimme einen, ein leicht dräuendes, nach neuer Lebensregung verlangendes Empfinden, das, nachdem der Teilsatz sich von der Sextharmonie *h-dis-gis* aus wiederholt hat, bei dieser Stelle in den synkopierten Bildungen der Unterstimme:



einen neuen Ausdruck erfährt; dieser stellt sich gleichzeitig als rhythmische Steigerung dar.

Bei dem Einsatze der Melodie (man sehe das vorige und das nächste Beispiel) ist eine besondere Feinheit des Ausdruckes zu bemerken: die unterhalb der liegenden Stimmen *c-es* erscheinende kleine und große Sekundharmonie löst, wie in allen ähnlichen Fällen, das Moment der Erwartung aus. Brahms beginnt nun die neue Gesangslinie im Basse mit der gleichen Harmonie zum unmittelbar Voraufgegangenen, so daß die Lösung ziemlich lange in der Schwebe bleibt und erst auf dem dritten Viertel von Takt 4 erreicht wird — ein ganz wundervolles klangliches Spiel! Sodann bemerke man die Phrasierung und die öftere Wiederholung der Sekundwirkung. Jene läßt als rhythmisch zusammengehörige Takte dies erkennen:

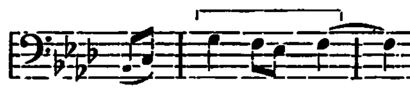


der dann folgende Ton *b* ist nicht als „Auflösung" des *ces*, vielmehr als mit dem ersten *as* des voraufgehenden Beispieles korrespondierender Auftaktanfang anzusehen, so daß also auch hier wieder der Ausdruck des Schwebenden erreicht wird. Dasselbe Spiel wiederholt sich von *c-f* als Auftakt aus, die Melodie wendet sich dann (wir kennen diese allen Romantikern und auch dem jungen Brahms geläufige Art, eine Melodie durch Terzschritte zu weiten und ihre Ausdruckskraft zu steigern) in energischer Ausbuchtung nach oben, die Begleitstimmen verdoppeln sich in einer uns an Brahms schon bekannten Weise, die einen Umschlag der Stimmung anzeigt. Dessen Eintritt wird auch dadurch vorbereitet, daß Brahms in einigen eingeschobenen Takten:



nach der Durharmonie *a-c-f* ausweicht, um auf diesem Umwege nach Des dur zurückzukehren, wo nun der Satz leise zu verklingen scheint; die in gerader Linienführung

aufwärtsgehenden, harmonisch schwer bedachten, synkopierten Oberstimmen lassen jedoch das unter der ruhigen Oberfläche pulsierende innere Leben des Satzes erkennen: in jähem Aufbäumen („ma sostenuto“: man erinnere sich des oben über die Leidenschaftslosigkeit der Sonate Gesagten!) geht es jedoch ins Eingangsmotiv zurück. Um das noch nachzuholen: auch die melodische Bildung:



geht auf das Hauptmotiv des Satzes zurück.

Wie in plötzlichem wildem Aufschreie beginnt dies seinen Gang in der von Brahms gerne verwendeten Nonenharmonie *des-f-as-ces-es.* Aber hier zeigt sich wieder die auch soeben schon beobachtete Erscheinung: die Gedanken verlieren sich nicht in fantastische Weiten; aus dem strengen rhythmischen Gefüge spricht eine gewaltige Kraft zu uns, die den Stoff nach dem Maße ihres mächtigen Willens leitet. Eine etwas starre Größe offenbart sich da wohl, aber doch eine Größe, die uns in ihre Kreise bannt und nicht mehr losläßt. In diesen machtvollen, jeden problematischen oder spekulativen Zug meidenden, in ihrem Gange unbeirrbaren und einfach harmonisierten Klängen, aus denen es uns wie ein Hymnus auf Kraft und Leben entgegentönt, haben wir, wenn auch in keiner sehr reichen Form, ein Beispiel der tiefen ethischen Macht von Brahms' Musik, die die Seele mit hohen Gedanken füllt, aber den Zusammenhang mit dem Boden reiner Menschlichkeit nie verliert, in der Berührung mit ihr vielmehr stets den Quell ihrer Größe, Reinheit und Schönheit findet. Man spiele unter diesen Gesichtspunkten den Abschnitt auf Seite 7, drittes System von dem Noneneinsatze des Hauptmotives und dem in kurzen energischen Skalengängen erreichten „maëstoso“ an bis zum *pp* im ersten Takte des fünften Systemes: wer wollte da von bloßem Tonspiele reden und nicht vielmehr darin den tiefsten künstlerischen Ausdruck ernster Männlichkeit sehen, die, wie sie aus reinstem Empfinden quillt, reinstes Empfinden auslöst?

Das kontemplative Element hat in der Durchführung eine gewisse, wenn auch keineswegs eine absolut herrschende Stelle behauptet: die „aktiven“ Satzelemente, Triolen und Synkopen, kamen nie ganz zur Ruhe. Dies fortwährende Gegenspiel von Gedanken läßt es auch begreiflich erscheinen, daß Brahms jetzt nach dem Ausbruche sieggewissen Kraftgefühls wie in leisem Reflexe die Wiederholung gewissermaßen in abgebrochenen Sätzen folgen läßt; nichts kann charakteristischer sein, als diese wie suchend und fragend sich gebende Kürzung des Motives:



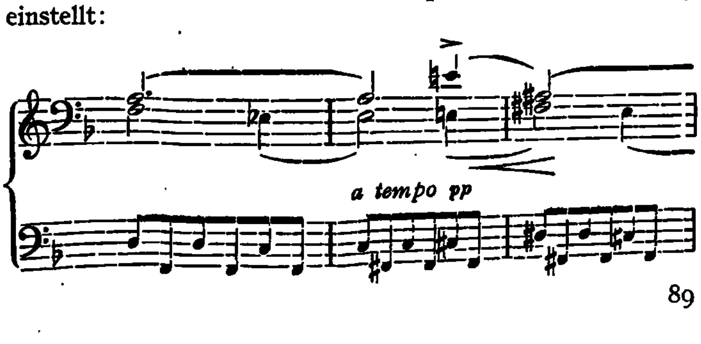
das nach 4 Takten in der ursprünglichen rhythmischen Form, aber melodisch weiter gespannt erscheint. Damit festet sich die Stimmung und leicht ergibt sich der formale Uebergang zur Reprise.

Man weiß, wie in der klassischen Sonate der Durchführungssatz den Höhepunkt der Form des ersten Sonatensatzes abgibt. Schon bei Mozart. Es genüge, daß wir uns flüchtig des wundersamen thematischen Spieles in seiner großen F dur-Sonate erinnern. Mehr noch war das der Fall in den Werken Beethovens, der die thematischen Gegensätze in ihre äußersten Konsequenzen bei seinen Durchführungen verfolgte und dem einen „Prinzipe“ über das andere, je nach der Grundrichtung der Sonate, zum Siege verhalf. Eine solche dialektische Zergliederung der führenden Gedanken war für Brahms schon um deswillen hier ausgeschlossen, weil er ja den leitenden Gedanken und sein Gegenspiel von vornherein als innerlich verwandt dargestellt hatte. So ist diese Durchführung etwas ganz Besonderes geworden, ein Gebilde, das, fast möchte man sagen, mit ängstlicher Scheu jeden äußerlichen Zug vermeidet. Das wird immer dem Beurteiler von Brahms' Leben und Wirken etwas Erstaunliches bleiben, wie sehr er schon in der Frühzeit seines Schaffens Herr seiner Stoffe war. Die Betrachtung der f moll-Sonate zeigt ihn da auf einer Höhe, die nicht genug zu bewundern ist. Was ihm die Hypermodernen vorwerfen, jenes Sich-Selbst-Bescheiden-Können, jene Fähigkeit, ausschließlich aus musikalischem Empfinden heraus geborene Gedanken rein musikalisch fortzuführen und auszugestalten, ohne bei andern Künsten unausgesetzt Anleihen aufzunehmen — dieser Vorwurf wird ihm, je länger je mehr, zum Ruhmestitel werden. Denn die Entwicklung der Musik geht allem Anscheine nach wohl nicht ganz so weiter, wie die Neuesten der Führer meinen . . .

Wer dem Durchführungssatze unserer Sonate noch allerlei anderes an möglichen Kombinationen der führenden Themen beifügen wollte, hätte leichtes Spiel. Eine naheliegende hatte Brahms offenbar absichtlich beiseite gelassen: sie stellte sich ihm als willkommenes Mittel dar, der Reprise bei ihrem Beginne eine äußerst wirksame Einführung zu geben, eine solche, die gleichzeitig eine möglichste Steigerung der Ausdruckskraft herbeiführen könne. Es war dies die Verbindung der geheimnisvoll pochenden Triolen mit dem Hauptmotive selbst. Durch deren Zusammenschweißung ließ sich der Satz leicht zu der gewaltigen Kraftentladung führen, die seiner künstlerischen Grundrichtung entsprach. So sehen wir denn am Beginne des dritten Teiles des Satzes:



das Hauptmotiv über die ursprüngliche Baßlinie geleitet in geheimnisvollem Drängen sich immer energischer betätigen, während die Triolengruppen sich mehr und mehr verdichten. Das alles bedingt die Erweiterung der Satzgruppe von 6 auf 7 Takte. Mit dieser kolossalen dynamischen Steigerung entscheidet sich ein anderes. Zunächst muß — seine Beibehaltung wäre als eine reine Formsache etwas Ueberflüssiges — der grübelnde c moll-Satz des Beginnes ausgemerzt werden: der Hauptsatz kehrt in abermaliger, durch Stimmverdoppelungen und unausgesetzte Wiederholung des Motivs in gerader und umgekehrter Richtung hervorgerufener Ausdrucksverschärfung wieder, um die aktive Tendenz des Satzes noch mehr hervorzukehren; jetzt aber wird die neutrale Dominanttonart C dur zur Führerin in die heitere Tonwelt von F dur, in der sich nun in den durch den ersten Teil vorgezeichneten Bahnen die Fortsetzung des Allegro vollzieht, bis sich im Schlußabsatze eine plötzliche Ausweichung einstellt:





Der Grund ist klar: der Schlußsatz selbst ist trotz des „più vivo e rubato“ und trotz des accelerando nicht so beschwingt im Ausdrucke, daß er das nach Dur gewendete Hauptmotiv aus sich selbst einführen könnte; darum also die durch Terzenschritte aufwärts steigende Wiederholung des kurzen, energischen Motives und die kräftig breite Kadenzierung vor dem Eintritte des Hauptmotives in F dur.

Dieses wiederholt sich im Basse, von wuchtigen Akkordschlägen getragen; das Motiv erscheint als Wechselklang in Des dur, der Tonart der großen Unterterz, dreimal in einem Takte, und von hier aus bildet sich ein kurzer, harmonisch kräftiger, aber keineswegs überladener Uebergang zur Dominantseptharmonie von B dur, mit der ein „Più animato“ einsetzt: kraftvolle Synkopierungen einfacher Harmoniefolgen (jede harmonisch überladene Füllung würde die Krönung des Gedankenganges stören) reihen sich zusammen; sie münden in gegeneinander strebende gerade Linien akkordischer Gänge, und in leuchtender Klarheit geht der in breiter Fülle ausströmende Satz zu Ende.

Auch seiner künstlerischen Ausgestaltung wird man das Beiwort tiefsinnig nicht geben dürfen. Schwere polyphone Arbeit und harmonische Reizmittel fehlen ihm durchaus. Er ist voll von jugendlicher Elastizität in der Entwicklung seiner Gedankengänge, aber die Gefühlssphäre, die uns Brahms in ihm enthüllt, ist die eines gereiften Mannes, dem das Leben schon seine dunkeln Rätselfragen gestellt hat. Die Form des Satzes ist eine gedrungene, aber durchaus geschlossene; sie gestaltet sich in freier Anlehnung an das klassische Vorbild, die Zahl der thematischen Gegenbilder vermehrend. Diese entnimmt sie einem zentralen Gedanken, der sich nicht als ein breites Thema mit Vorder- und Nachsatz, vielmehr in der Hauptsache als ein einziges Motiv darstellt. Das ganze Gebilde ist von einzigartiger Schärfe des Ausdruckes; es ist nichts Ueberflüssiges in ihm, keine leere Floskel, kein bloßes Spielwerk. Der Dichter, der den Stoff zu seinem Werke in der eigenen Brust fand, ist in ihm zu voller Größe erwachsen.

Will man den „Inhalt“ des Satzes in knappe Worte kleiden, so kann man von der Ueberwindung innerer Widerstände gegen treibende Kräfte des Lebens sprechen, und vom thematischen Kernpunkte und dem, was aus ihm wird, sagen, in ihm zeige sich der Mensch und Künstler mit seinem Widerspruche. Man darf freilich das Wort nicht in dem Sinne anwenden, in dem es Konrad Ferdinand Meyer auf seinen Helden, Ulrich von Hutten, anwendet. Keine Vielheit der Erscheinungsformen, nicht unvereinbare Gegensätze zeigen sich hier. Wenn einem modernen Werke die rühmende Bezeichnung der vollendeten Einheit seiner Gestaltung zukommt, so ist es der erste Satz der f moll-Sonate. Was in ihm an gegensätzlichen Gedanken lebt, das entkeimt alles Brahms' Innenleben selbst, das sind Einwände, Gegenbilder, die er sich selbst schuf, nicht die Außenwelt. Ein Leben in Ideen, wie es Schiller, wie es Beethoven lebte.

Spreche man doch nicht halb mitleidig, halb verächtlich vom „Schema“ der Sonatenform! Was der Romantiker Hoffmann von der Instrumentalmusik sagte, daß sie die höchsten Kunstformen biete, weil nur das Unendliche ihr Vorwurf sei, das erfüllt sich am tiefsten in der Sonatenform. Was ihr den unendlich reichen Gehalt gibt, das ist der Kampf gegen das Leben, der Kampf um ideale Güter, der Weg aus der Nacht des Zweifels zur Klarheit des befreienden Lichtes. Ist die Kunst Ausdruck höchsten geistigen Seins, welches „Schema“ könnte eine erhabenere Aufgabe bieten als das der Sonatenform? Der Kampf selbst bleibt für jeden von uns Staubgeborenen zu kämpfen, aber die Mittel sind verschieden und nicht jedem winkt der Sieg. Was Brahms im ersten Satze seiner dritten Klaviersonate geschaffen hat, das gehört zu den höchsten Leistungen der nachbeethovenschen Literatur.

(Fortsetzung folgt.)

Nachklänge zum Verdi-Jubiläum.

I. Die Kopierbücher Giuseppe Verdis.

Am 21. Juni 1895 schrieb Giuseppe Verdi an die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart: „Niemals, niemals werde ich meine Lebenserinnerungen schreiben! Es war schon gerade genug für die musikalische Welt, so lange meine Noten ertragen zu haben! . . . Niemals werde ich sie dazu verurteilen, auch noch meine Prosa lesen zu müssen.“

Es ist aber anders gekommen: ein 750 Seiten zählender Band, der zum allergrößten Teile Verdische Prosa enthält, liegt vor mir. Die Stadtgemeinde Mailand hat ihn der Welt als willkommene Jubiläumsgabe geschenkt. Es sind die Briefe, die der Meister vom 21. März 1844 bis zum 17. Januar 1901 vor ihrer Absendung abgeschrieben hatte und die so erhalten geblieben sind. Fünf in dicke Pappe gebundene Bücher, die 18 cm breit und 24 cm lang sind, wurden von Verdi fortlaufend numeriert und zwar jedes Blatt sowohl auf der rechten wie auf der verkehrten Seite. Ferner hatte Verdi in diesen Büchern gegen 90 Briefe, die an ihn gerichtet waren und die ihm von besonderer Wichtigkeit schienen, aufbewahrt. Außerdem haben aber die Herausgeber der Briefesammlung teils in Noten, teils in einem fast die Hälfte des Bandes einnehmenden Anhang zahlreiche Briefe Verdis beigefügt, die ihnen von der Mailänder Verlagsfirma Ricordi, von Gräfin Giuseppina Negroni-Prato-Morosini und von den Erben des Verdi-Biographen Giuseppe Mazzatinti zur Verfügung gestellt worden waren. Dem Geschichtschreiber Alessandro Luzio und dem Musikgelehrten Dr. Gaetano Cesari gebührt das Verdienst, die Zusammenstellung des Werkes besorgt und durch sorgfältig gearbeitete Fußnoten dem Verständnis der Briefe wesentlich nachgeholfen zu haben.

So ist zwar keine vollständige Sammlung der Briefe Verdis zustande gekommen, aber immerhin ein bedeutungsvoller Beitrag zur Biographie des Meisters geliefert worden, da uns die Briefe viele interessante Einzelheiten über seine künstlerischen Ansichten mitteilen, uns seinen Charakter mit allen seinen guten und den wenigen, nicht ganz sympathischen Eigenschaften klar ausprägen und so manche bemerkenswerte Episode seines Lebens beleuchten.

Ich glaube, daß die deutschen Leser des Buches vor allem Verdis Ansichten über Musik im allgemeinen und das musikalische Schaffen seiner Zeitgenossen anziehen werden, und darum will ich mit jenen Briefen, die sich darauf beziehen, in erster Linie beschäftigen.

Verdis Anschauungen über Musik hatten unzweifelhaft einen gewissen nationalistischen Zug. Er ging immer wieder von der Ueberzeugung aus, daß der moderne italienische Tondichter auf den Ueberlieferungen der alten italienischen Musik fußen müsse, und wollte sein Vaterland gegen das Eindringen der Theorien der nordischen Meister schützen.

So schreibt er am 4. April 1879 an die Orchestergesellschaft des Scalatheaters, die ihm den Titel des Ehrenpräsidenten angeboten hatte:

„Meine Herren!

Ich bedaure es lebhaft, den mir angebotenen ehrenvollen Titel nicht annehmen zu können. Wie Sie selbst sagen, bin ich wegen meines Temperamentes für solche Obliegenheiten nicht geeignet, und um so weniger jetzt, in diesem Chaos von Ideen, in das Tendenzen und Strebungen gegen unsere Eigenart die italienische Tonkunst gestoßen haben. An diesem Chaos, aus dem sich vielleicht ganz gut eine neue Welt, aber nicht mehr die unserige, entwickeln kann, das aber auch viel wahrscheinlicher eine Leere erzeugen wird, wünsche ich in keiner Weise teilzunehmen. Ich spreche aber meine heißesten Wünsche aus, daß die Orchesterkunst glücklich gelinge, wobei ich aber die ebenso lebhafte Sehnsucht hege, daß auch der andere Teil der Musik gleichfalls gepflegt werde, damit Italien jene Kunst wiedergeschenkt werde, die unser war und sich früher von der Instrumentalkunst unterschied.

Es ist recht schön, das Publikum, wie die Gelehrten sagen, für die große Kunst erziehen zu wollen, aber mir däucht es, daß auch Palestrinas und Marcellos Kunst groß . . . und dabei die unserige sei."

In einem Briefentwurfe vom April 1878, der sich in den nachgelassenen Papieren Verdis gefunden hat, dessen Empfänger aber nicht bekannt ist, behandelt er dasselbe Thema.

„Wir alle tragen unwillkürlich zum Ruin unseres Theaters bei, und wollte ich etwas aussprechen, das anscheinend keinen Sinn hat, so müßte ich sagen, daß die Quartettgesellschaften die erste Ursache des Verfalles der italienischen Oper waren. Es würde zu weit führen, wollte ich dies eingehend begründen. Ich frage nur in Teufels Namen, warum wir in Italien deutsche Kunst betreiben. Warum gründet man nicht Gesellschaften für vierstimmigen Gesang? Das wäre italienische Art! So könnten die Werke Palestrinas und seiner besten Zeitgenossen aufgeführt werden und würden in uns die Liebe zum Gesange wachhalten, deren höchster Ausdruck die Oper ist. Jetzt streben alle danach, zu instrumentieren, zu harmonisieren. Das Alpha und Omega ist die Neunte Symphonie Beethovens, die in den ersten drei Zeitmaßen herrlich, aber im letzten Teile sehr schlecht in der Ausarbeitung ist. Die Höhe des ersten Teiles werden sie niemals erreichen, dagegen die sehr schlechte Einrichtung des Gesanges in ihrem letzten Teil leicht nachahmen und dann mit Berufung auf die Autorität Beethovens schreien: so muß man es machen . . .

Meinetwegen möge es so geschehen! Es wird vielleicht so besser sein; aber dieses ‚besser' bedeutet zweifellos den Untergang der Oper. Die Kunst ist universell, niemand ist hiervon überzeugter als ich. Aber es sind doch Einzelwesen, die sie ausüben, und da die Deutschen von den unseren verschiedene Mittel besitzen, so muß auch eine innere Verschiedenheit bestehen. Wir können, ja ich möchte sagen, wir dürfen nicht so schreiben wie die Deutschen und die Deutschen nicht so wie wir. Mag man zugeben, daß sich die Deutschen unsere Eigenschaften aneignen, wie dies zu ihrer Zeit Haydn und Mozart getan haben, wobei sie aber doch immer der Vierstimmigkeit treu blieben. Ebenso ist es sicher, daß Rossini einige Formen Mozarts annahm, ohne dabei die Melodik aufzugeben. Aber dann man der Mode halber, aus Neuigkeitswut, in Gelehrtheitsdünkel auf unsere Kunst verzichtet, die mit sicherem Instinkt und natürlicher Empfindung strahlende Höhen erreicht, ist ungereimt und töricht."

Aehnlich schreibt Verdi am 20. März an seinen vertrauten Freund, den Grafen Arrivabene:

„Wir alle, Meister, Kritiker, Publikum haben alles Mögliche getan, um auf unsere musikalische Eigenheit zu verzichten. Jetzt sind wir auf gutem Wege; noch ein Schritt und wir werden auch auf diesem Gebiete wie auf so vielen anderen germanisiert werden. Es ist ein Trost, überall Quartett- und Orchestergesellschaften entstehen zu sehen, die das Publikum für die ‚große Kunst' erziehen sollen, wie die Kritiker sagen. Dann steigt aber in mir manchmal ein dummer Gedanke auf, der mir leise zuflüstert: ‚Wie wäre es, wenn wir in Italien Gesangsquartette einrichteten, um Palestrina und seine Zeitgenossen, Marcello und andere aufzuführen? Wäre das nicht auch die große Kunst?' Und es wäre italienische Kunst, während es die andere nicht ist! . . . Doch stille, daß mich niemand höre!"

Und an denselben Freund schreibt er am 17. März 1882:

„In den Ansichten über Musik muß man einen weiten Spielraum lassen. Ich wenigstens bin im höchsten Maße tolerant. Ich gebe die Melodiker, die Harmoniker als berechtigt zu. Ich huldige der Vergangenheit, der Gegenwart und würde auch der Zukunft huldigen, wenn ich sie kennte und gut fände. Mit einem Wort: Melodie, Harmonie, Sprechgesang, Ziergesang, Orchesterwirkungen, Lokalfarbe (ein Wort, das man jetzt gebraucht und das häufig nur die Gedankenarmut verschleiert) sind aber nur Mittel. Macht mit diesen Mitteln gute Musik und ich lasse alle Gattungen zu."

Bezeichnend sind auch die Worte, die er am 26. Dezember 1883 an Giulio Ricordi schreibt:

„Sie wissen, daß es Menschen gibt, die gute Augen haben und die starken und entschiedenen Farben lieben. Andere haben eine Art Sehschwäche und ziehen die unbestimmten, schmutzigen Farben vor. Diese sind jetzt in der Mode, und ich mißbillige es nicht, wenn man der Mode folgt, aber etwas Urteilskraft und Vernunft sollte doch immer dabei sein! Also weder Vergangenheit, noch Zukunft! Ich habe zwar gesagt: ‚Kehren wir zum Alten zurück!' Aber ich verstehe das Alte als Grundlage, als festen Unterbau. Ich meine jenes Alte, das von den modernen Auswüchsen beiseite geschoben wird und zu dem man früher kurz oder lang unfehlbar wird zurückkehren müssen. Doch einstweilen lassen wir den Wildbach überschäumen. Die Dämme werden nachher errichtet werden müssen."

Dieses Thema variiert der Meister auch in einem an die Gräfin Clarina Maffei am 17. Dezember 1884 gerichteten Briefe:

„Der Dilettantismus, der für alle Künste ein Verhängnis ist, läuft aus Neuheitswahn und der Mode zuliebe dem Unbestimmten, dem Seltsamen nach und heuchelt Begeisterung für die ausländische Musik, die er klassisch nennt, und langweilt sich dabei. Warum diese hochtrabenden Bezeichnungen ‚klassische und große Musik'? . . . Der Journalismus, eine andere Geißel unserer Zeit, rühmt diese Musik, um die Aufmerksamkeit zu erregen und den Anschein zu erwecken, als würde er begreifen, was die anderen nicht begreifen. Und die Menge schweigt ratlos und läuft dann auch nach. Trotzdem verzage ich nicht und bin überzeugt davon, daß diese so künstliche Kunst, die absichtlich nach dem Seltsamen greift, unserem Charakter nicht entspricht. Wir sind zu positiv und gleichzeitig skeptisch veranlagt. Und so werden wir nicht lange an diese Phantastereien einer fremden Kunst, der es an Natürlichkeit und Einfachheit fehlt, glauben. Eine Kunst, die solche Mängel hat, ist nicht Kunst! Die künstlerische Eingebung besteht im Einfachen. Früher oder später wird ein genialer Junge aufstehen, der all dieses Zeug auskehren und uns die Musik unserer schönen Zeiten wiederschenken wird, indem er gleichzeitig ihre Fehler ausmerzt und sich der modernen Erfindungen bedient. Aber natürlich . . . nur der guten Erfindungen!"

Und in einem Briefe Verdis an *Hans v. Bülow* vom Jahre 1892 finden wir ein ähnliches Glaubensbekenntnis:

„Wenn die Künstler des Nordens und Südens verschiedene Richtungen verfolgen, ist dies ein Gutes! Alle sollten den Charakter der eigenen Nation bewahren, wie dies Wagner so richtig sagte. — Glücklich ihr, die ihr die Söhne Bachs geblieben seid! Wir aber? Wir, Söhne Palestrinas, hatten einmal eine große Schule, die unser war! Jetzt hat sie sich vermischt und droht zugrunde zu gehen!"

Interessant ist es auch, Verdi über seine Berufsgenossen urteilen zu hören. Da lesen wir in einem Briefe an den französischen Musikgelehrten Bellaigue:

„Ich klatsche mit Ihnen den drei Kolossen Palestrina, Bach und Beethoven Beifall. Denke ich an die Spärlichkeit der Melodie und den Mangel an Harmonie jener Zeiten, so scheint mir Palestrina geradezu ein Wunder.

Alle denken wie Sie über Gluck, aber ich kann nicht umhin, zu glauben, daß er trotz seines starken dramatischen Gefühles viel höher gestanden sei als die Besten seiner Zeitgenossen. Als Musiker stelle ich ihn unter Händel.

Ueber Rossini und Bellini sagen Sie viel Wahres, aber ich gestehe Ihnen, daß ich daran festhalte, der ‚Barbier von Sevilla' sei wegen seiner Fülle von echten musikalischen Einfällen, wegen seiner komischen Kraft und wegen der Wahrheit der Sprechgesangsstellen die schönste komische Oper. Ich bewundere mit Ihnen den ‚Tell', aber wie viele herrliche Stellen finden sich auch in seinen anderen Opern. — Bellini ist zwar arm in der Instrumentierung und Harmonie, aber reich an Empfindung und von einer ihm eigentümlichen Melancholie! Auch in seinen weniger bekannten Opern wie in der ‚Fremden', im ‚Seeräuber' gibt es lange Melodien, so ausgedehnt, wie sie niemand vor ihm jemals gemacht hatte. Und was für Wahrheit und Kraft ist zum Beispiel in dem Duett zwischen Pollio und Norma! Und was für Gedankenhöhe drückt sich in der ersten Phrase des Vorspieles zur ‚Norma' aus, das trotz seiner mangelhaften Instrumentation zu dem Himmlischesten gehört, was je geschaffen wurde."

Ueber Berlioz schreibt Verdi am 5. Juni 1882 an den Grafen Arrivabene:

„Berlioz war ein armer Kranker, der, gegen alle wütend, seinen boshaften Angriffen keine Zügel anlegte. Er hatte viel Geist und Scharfsinn und ging Wagner in vielen Orchesterwirkungen voraus, wenn dies auch die Wagnerianer nicht anerkennen wollen. Er kannte aber kein Maß, und es fehlte ihm jene Ruhe, ich möchte sagen, jenes Gleichgewicht, die notwendig sind, um vollkommene Kunstwerke zu schaffen. Er ging stets über das Diesseits hinaus, auch wenn er Lobenswertes ausführte."

Amilcare Ponchielli finden wir nur ein einzigesmal in einem Briefe an die Gräfin Maffei erwähnt, in welchem es heißt:

„Ich höre mit Vergnügen Ihre Nachrichten über die Oper ‚Lituani' Ponchiellis. Um so besser für alle! Zu bedauern ist nur er, da er Trauriges erleben wird, wenn er auf der Brust schwach ist. . . ."

Schließen wir für heute die Blütenlese aus den Verdi-Briefen mit einigen Zeilen, die Verdi am 10. Juni 1884 an den Grafen Arrivabene richtete, in denen ein Tondichter beurteilt wird, der heute als der beste Vertreter italienischer Musik in der ganzen Welt betrachtet wird.

„Ueber den jungen Musiker *Puccini* habe ich Günstiges sagen hören. Ich sah neulich einen Brief, der ihn sehr lobte. Er folgt der modernen Richtung, und das ist natürlich, aber er bleibt auch der Melodie treu, die weder modern, noch alt ist. Es scheint aber, daß in ihm das symphonische Element vorherrscht. Auch darin liegt nichts Böses. Allein, man muß in diesem vorsichtig sein. Die Symphonie ist die Symphonie, und ich glaube nicht, daß es schön sei, in einer

Oper ein symphonisches Stück unterzubringen, bloß um das Orchester tanzen zu lassen.

Ich sage, was ich sage, ohne ihm Wichtigkeit beizumessen, ohne die Gewißheit, etwas Richtiges gesagt zu haben, ja eher mit der Sicherheit, etwas behauptet zu haben, das der modernen Richtung widerspricht. Jede Zeit trägt ja ihren Stempel! Erst die Nachwelt wird entscheiden, welches die gute, welches die schlechte Epoche gewesen sei. Wer weiß, wie viele im siebzehnten Jahrhundert die Sonette Achillinis mehr als die Gesänge Dantes bewundert haben!"

Emil Thieben (Mailand).

* * *

II. Die Muster-Theater-Ausstellung zu Parma.

Nicht ohne Ueberraschung und wohl auch nicht immer ganz ohne Bitterkeit hat man konstatieren müssen, daß es mit der Richard-Wagner-Zentenarfeier in Deutschland in diesem Jahre lange nicht so grandios zugegangen ist, als man dies bei dem in gewissen deutschen Kreisen herrschenden Wagner-Fanatismus hätte annehmen sollen. Ein Denkmal mehr, ein paar der konventionellen Wagner-Zyklen in den Opernhäusern und Hof- und Stadttheatern, eine mehr hoch- als tiefgehende Flut von neuer Wagner-Literatur — voilà tout! . . . Wie nahe hätte es gelegen, grade etwa in seiner Geburtsstadt Leipzig oder auch in München, der angeblich echtesten deutschen Wagner-Kulturstadt, nicht bloß einen erschöpfenden Wagner-Zyklus zu veranstalten, sondern auch Richard Wagner als den großen Anknüpfer an die Operntradition bis Gluck und zugleich als den großen Reformator in Gestalt einer Opernausstellung zu feiern, bei der man, in solchem Zusammenhange wohl zum ersten Male, ersehen hätte, warum Wagner in Wahrheit der Gipfel einer langen Entwicklung werden mußte. Nichts dergleichen ist auch nur andeutungsweise versucht worden! Liegt es nun nicht gefährlich nahe, zu sehen, wie es unser Bundesgenosse und Freundnachbar, unser langjähriger Vor- und Mitkämpfer in der Tonkunst, wie es der I t a l i e n e r angestellt hat, für den es ja gerade in diesem gleichen Feierjahre 1913 gegolten hat, seines größten neueren Tonkünstlers Gedenken zu ehren? Nichts liegt mir ferner, als hier etwa Wagner gegen Verdi ausspielen und als „alter Italienbummler" (wie mich der verehrte Redakteur dieses Blattes zu nennen liebt!) womöglich gar voreilige Schlüsse aus der innigen Volksverehrung ziehen zu wollen, die sich in den Verdi-Feiern Italiens in diesem Jahre dokumentiert hat. Ich mußte vielfach zu meinem Schmerze erkennen, daß auch bei den italienischen Verdi-Feiern, soweit ich sie — in Mailand und namentlich in Parma — persönlich besuchen konnte, das Wollen hier und da recht bedenklich hinter dem Können zurückgetreten ist. Aber eins habe ich freilich auch bei Gelegenheit dieser italienischen Verdi-Feiern wieder in wundervollster, aber für die deutschen Musikfreunde nicht eben stolz machender Weise ersehen: in der g e m e i n s a m e n E i n i g k e i t der Huldigung an den großen Sohn ihres Landes und vor allem in der warmen, u n g e h e u c h e l t e n L i e b e zu ihrem Verdi waren die Italiener den Deutschen bei weitem überlegen, und ich möchte es hier einmal klar und deutlich aussprechen, was meines Wissens bisher noch nicht gesagt worden ist: daß sich nämlich in dem trocken offiziellen Hurrahton der deutschen Wagner-Feiern wider Willen gezeigt hat, daß es trotz gegenteiligen Protestes, sei es nun „noch immer" oder „schon wieder", Wagnerianer und Anti-Wagnerianer bei uns gibt, während alle italienischen Kunstfreunde in allen Schichten des Volkes sich einig waren, daß es gelte, den 100. Geburtstag Verdis als eine Art von Nationalfeiertag mit fröhlicher, herzlichster Festlichkeit zu begehen. Ich halte mich wohlweislich zurück, die politischen Konsequenzen aus dieser Tatsache zu ziehen, aber ich muß doch daran erinnern, daß ja gerade Verdi bei Lebzeiten, sei es nun mit oder ohne Willen, die Höheentwicklung seines schönen



Sala Verdi mit Büste des Meisters in der Theaterausstellung zu Parma.

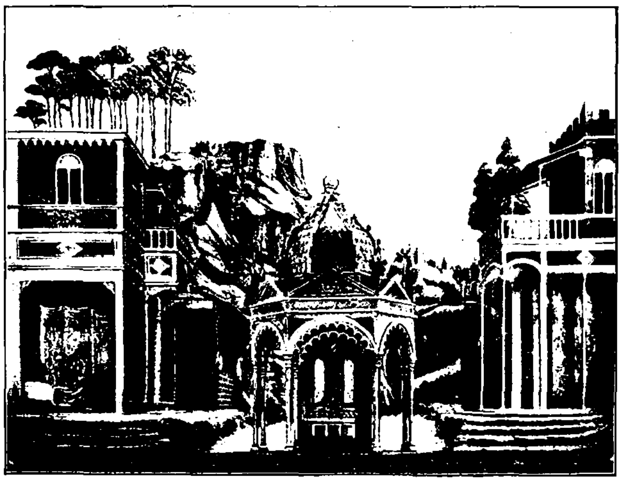
Heimatlandes in seinen Werken illustriert hat, so daß man ihn nicht bloß als den eigentlichen Schöpfer der italienischen neueren Nationaloper, sondern geradezu als den Meister der italienischen Revolution zu bezeichnen gewagt hat.

Dies alles mußte ich vorausschicken, um den Titel dieses Aufsatzes nicht etwa als Ausdruck vaterlandsverräterischer Gesinnung erscheinen zu lassen, sondern um anzudeuten, was ich unter einer solchen „Muster"-Theaterausstellung verstehe und warum ich gerade die parmiggianische „mostra del teatro" als eine solche Musterschau streng nationalen Charakters betrachte. Es ist jene von uns merkwürdigerweise noch immer beneidete Selbstverständlichkeit, mit der hier der Italiener seine Landestheaterschau fast stillschweigend schon auch als Theaterausstellung schlechthin aufgefaßt wissen will. Warum immer „internationale" Ausstellungen? Wozu dieser angeblich so gesunde Wettstreit der Kräfte, bei dem ein gerechtes Verteilen des ungeheuren Stoffes auf alle Nationen (wie dies die Genter Weltausstellung wieder bewiesen hat!) unmöglich ist und bei dem eine gewisse heimliche Eifersucht der Nationen aufeinander doch stets latent bleibt? Ich nenne die Parmiggianer Theaterschau mustergültig in ihrer national-stolzen Intimität, mustergültig in der Diskretion, womit Giuseppe Verdi nicht etwa zum protzig schützenfestlichen Helden erhoben ward, so daß die Vorarbeiter seines Lebenswerkes von ihm „anläßlich seines Ehrentages" an die Wand gedrückt worden wären! Nein! Gerade das Gegenteil zeigte sich hier und straft alle diejenigen Lügen, die gerade bei den „Welschen" so oft von „einseitigem Chauvinismus" und von blinder Personenvergötterung sprechen. Vielmehr hat die Leitung der Theaterausstellung von Parma sich bemüht, Verdis Leitspruch wahr zu machen, der bekanntlich lautete: „Vergeßt mir die Meister der Vergangenheit nicht!" (Vielleicht nebenbei gesagt der einzige Berührungspunkt seines Charakters mit demjenigen Wagners!) Und noch in einem dritten Punkte erscheint mir die Theaterausstellung von Parma vorbildlich: in dem fabelhaften Geschick, Theorie und Praxis zu einer so festverschmolzenen Einheit darzustellen, daß der Beschauer keine langweiligen Museumsschätze bestaunt, sondern mitten hineingreift ins volle Menschenleben des Theaters! So ward diese Theaterschau im schönsten Sinne volkstümlich, ohne doch kitschig zu sein. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sich gerade das Volk Parmas nicht sattsehen konnte an den prächtigen Zeugnissen seiner ruhmvollen Vergangenheit, die hier scheinbar mühelos zusammengebracht worden sind.

Und doch hatte es einer ganz gewaltigen Vorarbeit bedurft, um die neun Abteilungen der Ausstellung möglichst gleichmäßig zu gestalten. Schon die bloße Aufzählung dieser neun Sektionen der Theaterschau von Parma wird den Leser ahnen lassen, eine wie stattliche Anzahl von „Theatralia" die wenigen Säle des relativ kleinen Pavillons erfüllt hat, der sich gleich am Eingange der schönen Gärten von Parma erhob, Gärten, wie geschaffen zur Erinnerungsfeier an den überzeugten Naturfreund Verdi!

Die erste Abteilung umfaßte die Ikonographie: in Zeichnungen, Lithographien, Photographien, Oelbildnissen, Karikaturen, Statuetten usw. waren die bedeutendsten Persönlichkeiten aus dem italienischen Theater alter und neuer Zeit vereinigt; die bibliographische Abteilung zeigte alte Drucke von Opernlibrettos und Partituren und von Schauspielen; daran schloß sich von selbst die Gruppe der Autographen von schaffenden und reproduzierenden Künstlern des Theaters; besonders reich ausgestattet war die Abteilung für Theaterdekorationen, die nicht nur in Abbildungen, sondern auch in Modellen ausgestellt waren; die Geschichte des Kostümes ging aus gut gestellten Figurinen hervor; die Theatermaschinerien alter und neuer Zeit waren gleichfalls in alten Stichen und in instruktiven Modellen vereinigt; dazu traten Theaterplakate und Zettel aus alter und neuer Zeit; ferner Musikinstrumente in Originalen und trefflichen Nachbildungen; den Höhepunkt aber bezeichneten die kleinen Theaterchen, in denen szenische Reproduktionen etlicher Hauptwerke aus der Geschichte des italienischen Theaters vom 15. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag zu sehen waren.

Schon aus dieser trockenen Aufstellung wird man ersehen, daß es den Leitern dieser schönen Ausstellung nicht etwa darum zu tun war, pompös, doktrinär und streng chronologisch aufzuzeigen, wie sich der Gang der italienischen Theatergeschichte seit dem Mittelalter Schritt für Schritt vollzogen hat. Man wollte nur einige Licht- und Wendepunkte herausgreifen, diese aber so vollständig wie möglich beleuchten. Gerade in diesem impulsiven, improvisatorischen Skizzieren des Theaterwesens liegt wohl das Geheimnis, warum man so ganz und gar nicht ermüdet ward beim Durchschreiten der Säle. Charakteristischerweise verweilte ich gleich im ersten Saale, den man sonst fast unwillkürlich nur als Einleitung zu betrachten pflegt, geraume Zeit und stand sinnend vor den alten Theaterplakaten und ich mußte lächeln, als ich den rührenden Aufwand bemerkte, den da so ein kleines fleißiges Theater von Colorno oder von Spoleto oder von Sinigaglia oder von Treviso noch vor 100 Jahren getrieben



Eines der kleinen Szenenbilder, aus dem Mysterium Abraham und Isaak.

hat, wenn es die neuen Opern der Maëstri Bellini oder Rossini anpreisen wollte. Im Jahre 1800 wurden derartige Plakate schon aus Seide angefertigt, so daß das Wiener Theaterprogramm aus den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, das ein Auftreten Eleonora Duses anzeigte, nur an diese hundertjährige Tradition angeknüpft hat. Schon in diesem ersten Saale konnten wir bereits Instrumentenkunde treiben. Ein Cembalo aus dem Jahre 1600, Bologneser Fabrikat, fesselt den Betrachter durch seine für die Zeit so typischen allegorisch-symbolischen Ornamente und hat auch im Ton schon viel Kraft. Der Clou der ganzen Ausstellung — abgesehen von den Miniaturtheatern — ist jedoch unstreitig das in Wachs ausgeführte Orchester aus dem Jahre 1600 (siehe Abbildung). Dieses florentinische Musterorchester wurde auf Grund genauer, von den Gelehrten G. Melli, Prof. Gasperini und G. G. Bernardi angestellter Forschungen in numerisch etwas reduzierter Form aufgestellt. In Wahrheit setzte sich Monteverdis Orchester aus 32 Musikern zusammen; da es aber allzuschwer war, alle Instrumente der damaligen Zeit aufzutreiben, so begnügte man sich mit etwa der Hälfte an Musikern, zeigte aber einen ganz seltenen Takt sowohl in der Kostümierung wie in der Verteilung der Instrumente, unter denen sowohl bei den Streichern wie bei den Bläsern wie bei den Cembalo- und Organumspielern die hauptsächlichsten Musikertypen nicht vergessen sind. Besonders fesselnd wirkt die Leitung des Orchesters durch den naturgetreu dargestellten alternden Monteverdi, der mit der Linken das Cembalo rührt und mit der leise erhobenen Rechten einen Andantetakt zu dirigieren scheint. Auch der Organumspieler mit seinem alten „Windmacher" ist eine köstlich echt wirkende Gruppe. Man bedauert nur, daß es nicht lebende Musiker sind, die uns da ein Madrigal aus der Wende des 17. Jahrhunderts auf den Originalinstrumenten vorzuspielen Lust verspürten. Dieser lebendige Kontakt mit den Ausstellungsgegenständen, die Lebewesen zu sein scheinen, ist das Wertvollste an dem Ganzen. Alles Verstaubte, Nurhistorische scheint von den Persönlichkeiten gewichen zu sein, die da in getreuen Porträts an der Wand hängen oder unter Vitrinen schweigend und doch beredt auf uns blicken. Am schönsten sind in dieser Hinsicht die Sammelvitrinen, in denen Kollektivausstellungen der einzelnen italienischen Meister der Oper und des Schauspieles veranstaltet sind. Diese „mostre individuale" werfen leichte, aber vernehmliche Streiflichter auf Leben und Schaffen Spontinis, Bellinis, Cimarosas, Donizettis, Rossinis und Paers; und wer sich für die Schauspielbühne interessiert, kann aus einer recht vollständigen Goldoni-Vitrine einen prächtigen Ueberblick über die Komödien des großen Venezianers erhalten. So wird das Porträt der Großmeister nicht nur in der Anschauung, sondern auch im Herzen des Beschauers lebendig, und sicherlich wird mehr als e i n Besucher durch diese liebenswürdig angeordnete Ausstellung erst zum Bewußtsein seines schlummernden Interesses an den lockenden Scheinschätzen des Theaters gebracht worden sein! Dazu tritt dann natürlich eine kleine, aber hochinteressante Verdi-Ausstellung. Es ist nur der heimlich lauschige Winkel eines der Säle, der dem Meister eingeräumt ist. Seine P e r s o n überwiegt hier, wie sich dies für eine volkstümliche Theaterschau gebührt, sein W e r k: der Pelz samt Mütze, den er während seiner Reise in Rußland im Jahre 1862, wo seine Oper „La Forza del Destino" aufgeführt worden ist, trug, nebst sonstigen Kleidungsstücken bildet die Hauptanziehungskraft für die biederen Provinzler, die nach einem Besuch der Halle für Ackerbau (die ja gleichfalls auf dieser Verdi-Ausstellung zu sehen war) nun doch auch „ihrem" Verdi die schuldige Reverenz erweisen wollen. Bei all meinen Besuchen der Ausstellung bemerkte ich stets mehr Leute aus dem Volk denn „obere Zehntausend"! Ein Zeichen, wessen Herz höher für Musik in Italien schlägt! — Ganz köstlich in ihrer spielerischen Grazie, aus der doch zugleich innigste Begeisterung für die Sache spricht, ist eine Sammlung kleiner Statuetten, die uns den Werdegang der Typen der Commedia dell' arte zeigen: Arlecchino, Truffaldino, Scaramuccia, Brighella, Pulicinello, Pantalone, Stenterello und wie sie sonst heißen mögen, lösen sich aus dem untrennbaren Ensemble los, in dem sie sich unserem Theatergefühl gewöhnlich einprägen, und gewinnen individuelles Eigenleben. Zu diesen außerhalb Italiens mehr oder weniger bekannt gewordenen Typen der Harlekinskomödie treten noch Gestalten wie der „Sguerguinguelo", eine Art von Michelfigur mit Kropf und Laute, also wohl der unerhört bleibende Liebhaber, oder wie der Notario, der Capitano (ein selbstbewußter Offizier), der Buffo Barelotto (komischer Diener) nebst einer kleinen Reihe von weiblichen Typen, wie die trauernd fröhliche Witwe Marinetta mit Witwenschleier und Witwenlächeln, oder wie die verliebt kokettierende Franceschina, die uns die ungeheure Beliebtheit dieser Stilgattung beweisen und zugleich zeigen, wie stark die theatralische Grundlage der herkömmlichsten Theatertypen gerade in Italien ist; aufs schönste lernen wir daraus, warum gerade aus diesem Lande alle Theaterkunst stammen und sich über das übrige Europa verbreiten mußte.

Unbedingt die Bekrönung des Ganzen aber bildet die schon gestreifte Szenenbilderausstellung, die nichts Geringeres darstellt als eine in die lebende Bildhaftigkeit übertragene Geschichte des italienischen Theaters in Schauspiel und Oper. Eine v o l l s t ä n d i g e Geschichte des Theaters hätte, wie der Leiter dieses Glanzpunktes der Ausstellung, Prof. Luigi Rasi (Florenz), in dem Einleitungswort des Kataloges sagt, mindestens etwa je fünfzig Miniaturbühnen umfaßt. Man mußte sich aus Raumrücksichten auf siebenundzwanzig beschränken, ist aber dabei so geschickt verfahren, daß wir in Wahrheit die Entwicklung des italienischen Theaters und damit des Theaters schlechthin von der Mysterienbühne des Mittelalters an bis auf das Salonschauspiel unserer Tage und von den Intermedien und Pastorales der Peri, Caccini und Monteverdi bis auf die Oper der Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi an einigen der hervorragendsten Musterbeispiele vor uns sich abrollen sehen. Die Leser dieser Musikzeitung werden sich zumal für die Opernszenen interessieren; wir sahen da eine Szene (die Unterwelt) aus Peris „Euridice", schritten dann an Monteverdis „Arianna" vorüber, waren erstaunt über die Dramatik einer Szene aus Ferdinand Scarlattis Oper „La Caduta dei Decemviri", zu der die Szene aus „L'Olimpiade" von Pergolesi einen lieblichen Gegensatz bildete, entzückten uns an Szenen aus für uns unbekannten Opern der Meister Piccini, Cimarosa und Paer, um dann in Rossinis „Barbier" und Bellinis „Norma" wieder vertrautere Gefilde zu betreten und um angesichts einer reizvollen Szene aus Donizettis heiterer Oper „Anna Bolena" wieder einmal die eigensinnig geschäftsängstliche Monotonie unserer deutschen Opernhäuser tief zu beklagen, die noch immer so selten den Wagemut zeigen, das Repertoire aufzufrischen und damit die Opernhäuser endlich aus mehr oder minder ausschließlichen Brutanstalten für amerikahungrige Gesangsstars zu echten musikalischen Bildungs- und Unterhaltungsstätten für das Volk zu gestalten! Ich hätte am liebsten telegraphisch eine Reihe der deutschen Operndirektoren in das Zauberkabinett dieser lebenden Szenenbilder berufen, um wenigstens einen oder den anderen der Herren zu ermuntern, verschollene alte Opernherrlichkeiten wieder zum Leben zu erwecken! Hier war in Dekor, Kostüm, Maschinerie und Typisierung der kleinen Statuettenkünstler das denkbar Instruktivste zusammengestellt worden, und es wäre vielleicht eine noch



Ein italienisches Orchester aus dem Jahre 1600 unter Leitung des Maestro Claudio Monteverdi.

echtere Verdi-Feier zustande gekommen, wenn man hier in Parma im Teatro regio statt des etwas amerikanistischen Opernzyklus unter Campanini lieber diese Miniaturtheater hätte T a t werden lassen. Auf diese Weise wäre ein historischer Opernzyklus zustande gekommen, wie ihn die Musikwelt noch nirgendwo so vollständig gesehen hätte. Doch auch die Anregungen aus dieser schönen Muster-Theaterausstellung in Parma sind hoffentlich nicht ganz auf dürren Boden gefallen, und man muß sich ihre Erfahrungen wohl auch bei der nächsten deutschen Theaterausstellung zunutze zu machen suchen. **Arthur Neißer.**

* * *

III. „Falstaff" in München.

Es darf unserer Bühnenleitung zum besonderen Verdienste angerechnet werden, daß auch sie des 100jährigen Geburtstages Giuseppe Verdis in würdiger Weise gedacht hat, denn Verdi zählt zu den Großen im Reiche der Tonkunst. In sieben Abenden wurden die Hauptwerke seines Schaffens aufgeführt, sozusagen die Marksteine, nämlich „Rigoletto", „Traviata", „Trovatore", „Maskenball", „Aïda", „Otello" und „Falstaff", mit Ausnahme der beiden letztgenannten lauter Werke, die zu dem eisernen Bestand unserer Bühne, überhaupt jeder Bühne zählen. Erfreulicherweise hatten jedoch gerade die „Otello"- und die „Falstaff"-Aufführung das Interesse der kunstbegeisterten Kreise in hohem Maße erregt und besonders der „Falstaff", dessen Erstaufführung an unserer Bühne etliche 16 Jahre zurückliegt, wirkte wie eine Novität. Damals gab der unvergessene Eugen Gura die Titelpartie. Aber merkwürdigerweise, die Oper verschwand nach einigen Aufführungen ins Archiv. Denn, das kann man nun ruhig aussprechen, das Publikum verstand damals nicht die musikalischen Feinheiten dieses Werkes, begriff nicht, daß der Komponist des „Trovatore" in hohen Jahren als ein Umgewandelter sich n e u vorstellte und verwechselte des Künstlers weise Mäßigung im Gebrauche der Mittel mit durch das Alter bedingter Erfindungslosigkeit. „Erfindungslos"! sprachen die allezeit besorgten Kunstfreunde, nein, den können wir nicht brauchen, solche haben wir schon genug im eigenen Lande. Ungefähr 30 Jahre vorher ist es einem anderen Großen ähnlich ergangen. Für die breite Welt lebte Verdi nur im „Trovatore" und war mit der „Aïda" abgeschlossen, den Musiker begann er erst von da an zu interessieren, denn von „Aïda" über „Otello" bis „Falstaff" hat Verdi den bedeutendsten Teil seiner künstlerischen Entwicklung zurückgelegt. Auffallenderweise also erst in reifem Alter. In der mit freier Benützung der „Lustigen Weiber von Windsor" und einiger Stellen aus „Heinrich IV." dem Maëstro zur Verfügung gestellten lyrischen Komödie „Falstaff" hat nun Verdi die italienische Oper zu einer reinen Höhe emporgehoben, die sie vorher trotz Rossini, Donizetti und Bellini nie erreicht hatte. An Stelle eines früheren, mitunter gar skrupellosen Musizierens war die künstlerische Einsicht getreten, die es sich angelegen sein ließ, den Vorgängen der Szene adäquaten musikalischen Ausdruck zu verleihen. Der vollblütige Musiker Verdi hatte sich im Laufe einer erstaunlich reichen Entwicklung in den vornehmen Künstler verwandelt, der in weiser Selbstkritik den Bahnen folgte, die ein Größerer denn er der dramatischen Kunst vorgeschrieben. Zu seinem Vorteile. Denn Verdi hat in seiner Läuterung eben nur jene Seiten abgestreift, die namentlich dem deutschen Kunstfreunde als Ungeheuerlichkeiten erscheinen mußten. An Stelle von Konzessionen an den Geschmack seines italienischen Publikums trat nun die Wahrheit des Ausdruckes, die er, ohne von seiner impulsiven reichen Originalität zu opfern, dem Bayreuther Meister gleich als Grundbedingung der dramatischen Komposition betrachtete. Diese Forderung ist zwar schon so alt, als die Opernkomposition überhaupt, sonderbarerweise aber wurde sie im Laufe der Zeiten wiederholt vergessen oder dem äußeren Effekt zuliebe umgestoßen und mißachtet. Im „Falstaff", auch schon im „Otello" hat Verdi eine Geschlossenheit und Einheit der Fassung erreicht, die Staunen erregen muß. Kaum eine Stelle ist in dem Werke enthalten, die aus dem „neuen Stile" fiele oder die einem äußeren Effekte zuliebe geschrieben sei. An vielen Beispielen oder besser gesagt aus der ganzen Partitur ließe sich vielmehr die innige Durchdringung von Dichtung und Musik beweisen. Der Einfluß Wagners, dessen „Ring" und „Parsifal" nun erschienen waren, ist überhaupt unverkennbar, wenn auch nicht in der Polyphonie des instrumentalen Teiles, davon war Verdi stets weit entfernt, so doch in der Gesamtanlage des Werkes, in der Behandlung des Parlandogesanges, Ausschaltung der Aria usw. Ganz besonders auch in der Instrumentation, von der Verdi mit Recht sagt, daß sie, wenn sie gut sein solle, stets etwas zu bedeuten habe. Und nun prüfe man die Instrumentation des „Falstaff", ob sie etwas bedeute. Mit „Falstaff" hat der italienische Maëstro der Welt seinen Schwanengesang gesungen und darin ein Werk von höchster Vollendung geschaffen, das mit „Le nozze di Figaro" und „Il barbiere di Seviglia" bestimmt ist, für alle Zeiten die strahlende Trias der komischen Oper zu bilden. Als aber Mozart und Rossini ihre Werke vollendeten, standen sie in jungen Jahren, Verdi dagegen war bereits ein Greis, von dem man nach den ernsten Klängen seines Requiem nimmermehr einen Exkurs in das Komische erwartet hätte. Daß dieser nicht als Parergon zu gelten habe, sondern ein Meisterwerk erstehen ließ, beweist einerseits die dem Genie eigene rüstige Schaffenskraft bis ins hohe Alter — auch Haydn kann hier angeführt werden —, wie auch die unerbittliche strenge Selbstzucht, die Verdi seinen letzten Arbeiten unterwarf. Dem blutlosen Paare Aennchen-Fenton, das dazu verdammt ist, n u r zu lieben, kann freilich auch ein Genie nicht Leben einhauchen. Zum Schlusse seines an genialen Blitzen reichen köstlichen Werkes überrascht uns der Meister mit einer veritablen Fuge, die er gar prächtig aufbaut und die vor vielen ihrer gelehrten Schwestern den großen Vorzug hat, daß sie auch wirklich gut klingt. Ein höchst prägnantes Thema über den Text „Alles ist Spaß auf Erden", von Falstaff zuerst angestimmt, ist mit jenem vollendeten Geschick durchgeführt, das man, wie Michelangelo sagt, erst am Gipfel des Lebens und der Kunst besitze; mit seinem erheiternd-tröstlichen Schlußtone „Lauter Gefoppte" gelangt das Werk zu dem einzig möglichen und wirksamsten Ausklange.

Die Aufführung unter Walters Leitung mit *Feinhals* in der Titelrolle war prächtig. **Prof. Heinrich Schwartz.**

* * *

IV. Verdi im Urteil heutiger Musiker.

Das „Berliner Tageblatt" hatte zur Verdi-Feier eine Rundfrage an hervorragende Musiker und Fachleute gerichtet, um Meinungsäußerungen über Verdi zu sammeln. Leopold v. Auer, Leo Blech, Fr. Gernsheim, Dr. E. Humperdinck, Hermann Kretzschmar, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, E. N. v. Reznicek, G. Sgambati, Felix Weingartner haben darauf geantwortet. *Leo Blech* schreibt unter anderem: „Verdi gehört zum Hauptinhalt meines musik-dramatischen Glaubensbekenntnisses. Er ist einer meiner Hausgötter, denn er erscheint mir ganz groß — ganz gut und ganz verehrungswürdig. Ich denke an Mozart bei der Wahrnehmung, daß seine Musik jedem Lebensalter etwas gibt; wie bei Mozart erkennt man ihre Tiefen um so mehr, je reifer man wird." — *Hermann Kretzschmar* meint: „Der volle Verdi kommt erst zum Vorschein im Bunde mit Ghislanzoni und anderen dramatisch sachlich gerichteten Dichtern, und von der sforza del destino ab beginnt jener bewundernswerte Aufstieg, der bald zu ‚Aïda' führt und bei welchem der an Lorbeeren reiche Meister sich ähnlich in die Schule Wagners begibt, wie sich hundert Jahre früher Piccini zu Gluck bekehrt hatte. Dieser Neuorientierung von Verdis Kunst verdanken wir ‚Othello' und ‚Falstaff' mit ihren Altersspuren in der musikalischen Erfindung und ihrem mächtigen Geist im Entwurf und der Methode; rührende und erstaunliche Dokumente einer bis zum Ende dauernden und wachsenden Selbstzucht, eines exemplarischen Strebens nach Vervollkommnung." — *Weingartner* ist, wie *Heinrich Schwartz*, in vorstehendem Artikel für die letzten Opern, für den „Falstaff", besonders eingenommen: „Verdi ist einer der größten dramatischen Komponisten, die je gelebt haben. Ich glaube, daß die Gegenwart noch immer nicht weiß, was er uns mit seinen letzten Werken, dem ‚Othello' und dem ‚Falstaff', geschenkt hat. Ich erblicke in ihnen das musikalische Drama und die musikalische Komödie in ihrer reinsten Gestalt." Es zeigt sich eben wieder mal, daß sich selbst über eine schon zurückliegende Erscheinung wie Verdi die Gelehrten noch nicht einig sind. Interessant schreibt *Hans Pfitzner:* „Abgesehen von der aphoristischen Form, kann man wohl in ein paar Zeilen ein ernstes Urteil über einen genialen Komponisten wie Verdi nicht abgeben. So will ich denn, nachdem ich im obigen Beiwort schon meine Meinung über die Gesamterscheinung Verdis eigentlich abgegeben habe, nur noch das sagen, worin sich vermutlich mein Urteil von dem der meisten meiner Zeitgenossen unterscheidet: daß ich nämlich den ersten und mittleren Verdi für den größeren, produktiveren halte. Ich schätze die unerlernbare Potenz und Inspiration höher ein, als die erlernbare feine Arbeit. Das, was die letzten Werke Verdis scheinbar über die früheren erhebt, ist bloß die viel sorgfältigere Faktur; da diese aber Hand in Hand geht mit fast völligem Erblassen der Erfindung — abgesehen von der greulichen Verballhornung Shakespearescher Meisterdramen als Texte —, stehen sie meines Erachtens weit unter seinen alten, echten, wahrhaft genial inspirierten italienischen Opern, unter denen ich ‚Rigoletto' für sein Meisterwerk halte: kaum ist jemals mit so wenig Mitteln soviel Stimmung erreicht, wie in diesem dritten Akt; ein Wunder von Wirkung dramatischer Musik."

Diese Meinung deckt sich im Grunde mit der, die die „N. M.-Z." in ihrem Verdi-Artikel ausgesprochen hatte.

Hans v. Bronsart.

Hans Bronsart v. Schellendorff ist, wie schon kurz gemeldet, im Alter von 83 Jahren in München gestorben. — Geboren am 11. Februar 1830 in Berlin als Sohn des Generalleutnants Bronsart v. Schellendorff, widmete sich der Verstorbene schon in jungen Jahren der Musik, studierte aber gleichzeitig an der Berliner Universität. Dann konzertierte er, der von Bülow und A. Ritter als Pianist höher eingeschätzt wurde, als sich Bülow selbst einschätzte (Liszt hat ihm sein A dur-Konzert gewidmet), in Paris, Petersburg und in den Hauptstädten Deutschlands, dirigierte 1860—62 die Euterpe-Konzerte in Leipzig, 1865—66 als Nachfolger Bülows die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde von Berlin, wurde 1867 Intendant in Hannover und 1887 Generalintendant der Hoftheater zu Weimar. 1895 trat er in den Ruhestand und erhielt den Titel eines Wirklichen Geheimrates. Seit 1898 lebte er am Achensee und widmete sich allein der Komposition. Das fis moll-Klavierkonzert, das Klaviertrio in g moll und das Streichsextett sind davon bekannt geworden. Klavierwerke, Charakterstücke, die Frühlingsfantasie, die Symphonie mit Chor „In den Alpen". und die Zweite Symphonie in c moll sind weiter zu nennen.



HANS v. BRONSART.

Was aber dem Namen Bronsart in der Musikgeschichte dauernden Wert verleihen wird, ist die Persönlichkeit dieses vornehmen Menschen und Künstlers. Er war ein Idealist in des Wortes wahrer und schöner Bedeutung. Und was er für die neudeutsche Musik getan hat, wie er sich unerschrocken auch unter den schwierigsten Umständen für deren Vertreter eingesetzt hat, das ist in der Tat ein seltenes Stück. Die interessanteste Zeit seines Lebens ist wohl die, als er mit *Hans v. Bülow* am Hannoverschen Hoftheater wirkte. Der Briefwechsel zwischen den beiden (in Bülows Briefen, Breitkopf & Härtel) gibt darüber Aufschluß. Außerdem veröffentlicht jetzt Frau Marie v. Bülow einen Artikel in der „Frankfurter Zeitung", der das Verhältnis der beiden Männer und Künstler aus erster Quelle charakterisiert. Marie v. Bülow sagt über *Bronsart:* „In Hans v. Bronsart ist ein Mann von Charakter, ein hochbegabter Künstler dahingegangen, einer der letzten Geistesangehörigen der Wagner-Liszt-Gruppe, der letzte aus Hans v. Bülows Umkreis, sein Jugend- und Kampfgenosse, einer, der sich nicht nur, wie so mancher, sein Freund genannt, solange dies eigenen Vorteil brachte, sondern der sich auch als solcher bewährt hat ein Leben hindurch und übers Grab hinaus. Und eine bedeutende, wenn auch nur kurze Blüteepoche im Musikleben der alten Welfenstadt Hannover ist aus dieser Freundschaft hervorgegangen. Begründet wurde sie ‚auf dem festen Granit der Altenburg', des denkwürdigen Musenhofs in Weimar. Gemeinschaftliche Ideale, eine glühende Liebe zu Liszt waren die Parole für ‚Hans I.' und ‚Hans II.' Bronsart fühlte sich als II. und unterzeichnete so seine Briefe an den Meister. ‚Aber es gehörte auch ein Franz Liszt dazu' — so schrieb mir Bronsart im Jahre 1898 —, ‚um solch reine und thatkräftige Begeisterung in unseren Herzen zu wecken, und es gehörte ein Hans v. Bülow dazu, um so Hand in Hand mit dem älteren Meister im Siegeslauf gegen die Bollwerke einherzustürmen, die hartnäckiger wie je von den Feinden der neuen Aera in der Kunstgeschichte verteidigt wurden."

Und sie schreibt über Bülows Einzug als Hofkapellmeister in Hannover: „Ein wahrer Kunstfrühling scheint angebrochen. Das Publikum, der Intendant, der neue Kapellmeister, die Sänger — alles ist wie in einem Flitterwochenrausch. Die äußerste Anspannung aller Kräfte, wie sie nur der Enthusiasmus zeitigt, liefert erstaunliche Resultate, läßt die künstlerischen unter den Mitgliedern über sich selbst hinauswachsen, während die mehr handwerklichen zu murren beginnen. ‚Ich konnte einen Augenblick davon träumen, daß in einigen Jahren Hannover der Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland werden würde — aber', so schreibt Bronsart dem Neugewonnenen im Juni 1877. Also noch vor Beginn des ständigen Zusammenwirkens ein ahnungsschweres ‚aber'. In der Tat traten schon nach den ersten Wochen kleine Wölkchen in die Himmelsbläue, und der glückstrahlende Chef ist genötigt, seine vorerst diskret warnende Stimme zu erheben: ‚Du hast Dir die Sympathie und Bewunderung des ganzen Personals im Sturm erobert . . ., es gibt nur e i n e Gefahr, die mich, ich leugne es nicht, mit der größten Herzensangst erfüllt.' Nämlich die Frage, ob Bülow der Sache zuliebe sein Temperament würde zügeln können."

Daß das eine Unmöglichkeit war, ist bekannt. Und so ließ Bülow den Freund bald allein in Hannover. Ueber den Charakter Bronsarts möge folgende Aeußerung Marie v. Bülows hier noch Platz finden: „Verschont von körperlichen Leiden durfte er die voll gemessene Zahl seiner Lebensjahre zurücklegen, in nie unterbrochener Zugehörigkeit zum Neudeutschtum der Musiker verharren, seinem Jugendideal Liszt treu bleiben, in ehrfurchtsvollem Aufblicken persönliche Fühlung mit ihm behalten. Auch seine Bewunderung für den Titanen *Wagner* erlitt keine Einbuße, trotzdem ihn das für Bülow schicksalsschwere Scheidungsjahr 1869 auf jede persönliche Wiederbegegnung mit Wagner verzichten hieß. Ein puritanisch sittenstrenger Zug in seinem Wesen, wie er unter Künstlern selten vorkommt, hatte an dieser Abkehr gewiß ebensoviel Anteil wie seine Beziehung zu Bülow, den er ‚als Menschen verehrte wie wenige, als Künstler bewunderte wie keinen'. Im Jahre 1875 will ein hannoverscher Verein Wagner ein Bankett geben: ‚Ich werde dafür danken und dem Vorstande erwidern, daß ich Dein Freund bin. Zu einer Feier des größten Componisten unserer Zeit bin ich jederzeit mit Enthusiasmus bereit, sobald derselbe dabei durch seine persönliche Abwesenheit glänzt.' Darauf Bülow: ‚Verehrter Mitschüler, Freund, Intendant! Ich bitte Dich aufs Inständigste . . . erscheine im Künstlerverein! Thu mir die Liebe! Nicht o b g l e i c h, sondern w e i l mein Freund! Wäre Liszt in Hannover, es würde ihm sicher gelingen, Dich umzustimmen!' — ‚Daß Du diese Forderung an mich stellst, sieht Dir ähnlich,' erwidert Bronsart. Ging aber dennoch nicht hin. Welchen Wert jedoch er darauf legte, dies persönlich-menschliche Moment von seinem Verhältnis zu Wagners Werk zu trennen, beweist folgende Stelle eines Briefes an mich vom 21. Dezember 1898: ‚Eben erinnere ich mich, daß Weingartner in einer Broschüre geäußert hat, Bülow, der ihn mir als seinen Nachfolger in Hannover empfohlen, habe ihm gesagt, Weingartner sei mir zu sehr Wagnerianer! Das ist offenbar von Weingartner mißverstanden worden, denn d a s kann ihm Bülow nicht gesagt haben. Wohl aber hatte mir nach Bülows Rücktritt Herr *v. Hülsen* kategorisch erklärt, er werde keinesfalls die Anstellung eines Wagnerianers am Hoftheater in Hannover genehmigen . . ., es ist wunderlich, was alles zusammengestellt wird, um mich als Anti-Wagnerianer zu denunciren!'" —

„Hannover ist mir unersetzlich in der Welt", schreibt Bülow, „weil . . . Du mir für 78—79 den ‚Cellini' zugesagt hast. Für dessen Aufführung gebe ich aber gern mein letztes Herzblut . . . ‚Fesselt' nicht ‚uns Beide' ‚Ein Band' der Verehrung und Sympathie für den großen Toten?" Und Bronsart antwortet nach der Aufführung mit folgendem, seine Geistesrichtung bezeichnenden Sonett:

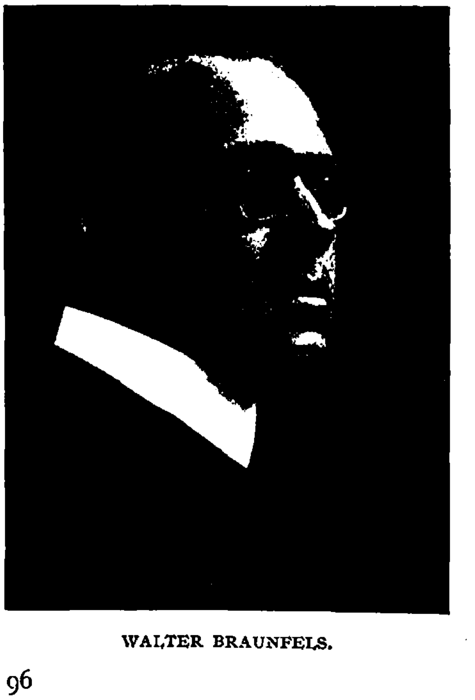
> Du hast, o Freund, zu Deinem Ruhmeskranze
> Ein neues stolzes Lorbeerblatt geschlungen;
> Um hohen Kampfespreis hast Du gerungen,
> Wir grüßen Dich als Held im Siegesglanze.
>
> Für Hector Berlioz brachst Du eine Lanze,
> Für den schon Liszt den Zauberstab geschwungen,
> Und wie Cellini Perseus Guß gelungen,
> Gelang auch Dir aus einem Guß das Ganze.
>
> Ein Perseus selber schlägst Du im Triumphe,
> Vom dumpfen Bann erlösend alle Geister,
> Der falschen Muse starres Haupt vom Rumpfe.
>
> Du wahrer Kunst Vorkämpfer, kühnster, freister,
> Siegreichster Spieler — stets die Hand voll Trumpfe,
> Und allen ben venuto, Freund und Meister.

Die „N. M.-Z." hatte (in Heft 9 des Jahrgangs 1910) in ihren Aufsätzen aus Weimars nachklassischer Zeit die drei ältesten überlebenden Mitglieder des ehemaligen „Neu-Weimar-Vereins" im Bilde gebracht: *Bernhard Coßmann, Edmund Singer, Hans v. Bronsart.* Nun ist auch Bronsart den beiden Freunden ins Grab gefolgt, der letzte lebende Zeuge einer großen Kunstepoche! Die Menschen sind von uns weggegangen, aber ihre Taten und ihre Namen werden bleiben.

Walter Braunfels: „Ulenspiegel“.

Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater.

Die Wege der Kunst sind den Blicken der Zeitgenossen schwer erkennbar. „Nicht prophezeien, es kommt immer anders.“ Dies Wort von Richard Strauß hat für den Vorwärtsschauenden volle Gültigkeit; und erst der Rückwärtsschauende sieht den Sinn der Dinge, warum es anders kommen mußte. Ich hatte bei der „Ariadne“-Besprechung in der „N. M.-Z.“ gefragt, ob nun als nächstes Werk Straußens konsequenterweise die Pantomime folgen würde? Darauf antwortete er mit dem erwähnten Satz. Und nun? Wie das „Ballett“ Madame Potiphar aussehen wird, wissen wir freilich noch nicht. Aber diesmal war wohl ausnahmsweise der Kritiker der richtigere Prophet. Alle Welt erwartete seinerzeit als komische Oper von Strauß den „Eulenspiegel“, oder doch — da ja der dramatische Vorwurf hinter dem der symphonischen Dichtung schon zurückgestellt worden war — einen ähnlichen Stoff. Und einzelne Kritiker sprachen denn auch ihr unverhohlenes Erstaunen darüber aus, daß der so gänzlich anders geartete „Rosenkavalier“ an die Stelle des derben Volksepos getreten war. Und nun hat den „Eulenspiegel“ doch einer der jüngeren Modernen (der ältere Reznicek scheidet in diesem Falle aus) nach Straußens symphonischer Dichtung (womit der dem deutschen Volk, ja der Welt diese Gestalt zum zweiten Male geschenkt hat) auf die Bühne gebracht: *Walter Braunfels*, der Komponist der „Prinzessin Brambilla“. Er aber wieder nicht unseren Till, der in Mölln begraben liegt, sondern den Ulenspiegel des vlämischen Romanes von de Coster. Walter Braunfels ist als Textdichter seiner „Prinzessin Brambilla“ im Grunde treu geblieben. Man hat ihn getadelt darum, wie er seinen Stoff dramatisch gestaltete. Aber man darf doch auch nicht übersehen, daß Braunfels nicht etwa aus mangelndem Geschick, einen guten Operntext zu schreiben, so wie im „Ulenspiegel“ gestaltet, sondern daß eben auch wie bei der ersten Oper „Brambilla“ eine besondere Absicht vorlag. Ob er die in jedem Punkte völlig erreicht hat, das ist dann die zweite Frage. Braunfels erstrebt zweifellos etwas, das man mit „Milieuoper“ bezeichnen könnte. Er gibt weniger eine psychologisch vertiefte und groß angelegte Entwicklung seines Helden, als daß er ihn in den Mittelpunkt der Geschehnisse, die einen bedeutenden Raum einnehmen (siehe die vielen Chorszenen wie in der „Brambilla“), stellt. Ulenspiegel entwickelt seinen Charakter freilich, er wird, wenn man so sagen darf, ein ganz anderer. Aus dem übermütigen, zu Streichen aufgelegten Burschen, aus dem Träumer wird der „Held“, der die in ihm liegenden, auch im ersten Akte in der Szene mit den Ablaßmönchen schon angedeuteten Fähigkeiten in die Wirklichkeit umsetzt und zum Befreier seines Vaterlandes wird. Nun aber müssen wir dieser Evolution mehr glauben, als daß sie uns zwingend vor Augen geführt würde. Und hierin liegt wohl ein schwacher Punkt des Textbuches. Till „interessiert“ zu wenig. Der Anfang ist glänzend, dann läßt die Wirkung im zweiten Bilde nach; im dritten, an der See, wo wir den Träumer Till sehen, steigt sie wieder. Aber der Held selber ist dann nicht so günstig in die Szene, in die Ereignisse hineingestellt, daß er zum „Führer“ würde. Er wird vielmehr „geschoben“. Und den Beweis, daß ein musikdramatisches Werk nur durch die Geschehnisse selber, also ohne eigentliche Helden durchgeführt werden könnte, hat der „Ulenspiegel“ noch nicht voll erbracht. Ich weiß es nicht, wie weit Braunfels diese Absicht verfolgte. — Ihm schwebte offenbar eine Mischung der beiden Stilarten vor. (Ich verweise auf Batka-Kienzls „Kuhreigen“, der textlich sehr geschickt gemacht ist. Nur hat er mit Kunst so wenig zu tun, daß er leider nicht in Betracht kommen, zum Vergleich herangezogen werden kann. Beide neuen Opern aber haben wieder den großen historischen Hintergrund.) Die Volksszenen sind wieder musikalisch sehr wirkungsvoll ausgestattet. Kämpfe wären dagegen szenisch lieber nur anzudeuten. Sie „kommen nicht“ in realistischer Darstellung. Im Textdichter des „Ulenspiegels“, der schon deshalb hervorsticht, weil er andere Wege geht, erkennen wir einen mit starkem Willen und umfassendem Gesichtskreis, mit lebhafter Phantasie Begabten, der es unternommen hat, große Ereignisse in ein dreiaktiges Bühnenstück zu konzentrieren. Und Braunfels hat, im Gegensatz zu Kienzl, das Recht dazu, sollte ihm der große Wurf auch noch nicht in allem gelungen sein. Aber in der Idee steckt etwas, und das ist das Besondere des neuen Werkes.

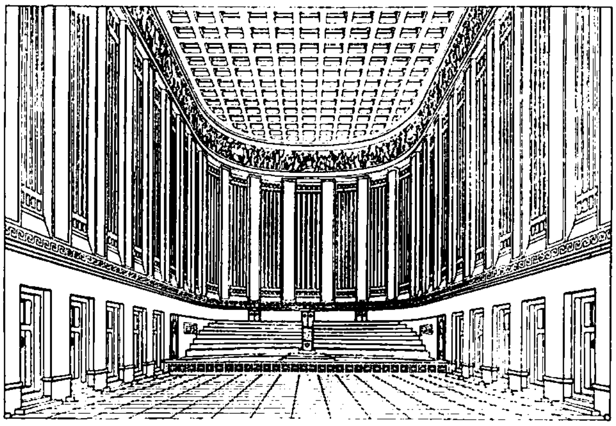


WALTER BRAUNFELS.

Ich wähle bloß ein Beispiel: das Erscheinen Albas (stumme Rolle). Eine wild-bewegte aufgeregte Volksmenge. Till treibt seinen Spott mit den Bürgern, der spanische Marsch (musikalisch vorzüglich) ertönt von ferne. Die Furcht geht vor ihm her, die Gassen werden leer. Die Soldaten marschieren auf, machen Front; Alba reitet, im schwarzen Mantel tief verhüllt, stumm über die Szene. Das ist dramatisch gesehen und gestaltet. Auch die Nele, die Pflegetochter von Tills Vater Klas, ist gut gezeichnet. Ein musikalisches Klärchen, wie sie die Geusen zum Kampf enthusiasmiert. (Für einzelne Volksszenen hat der „Egmont“ tatsächlich das Vorbild abgegeben.) Ihr Tod kommt freilich überraschend, nicht weil er kommt, das ist Notwendigkeit für Till, den Befreier, sondern wie er kommt. Das äußere Ereignis für die Wandlung Tills ist der Tod des Vaters, der verbrannt wird, weil er dem Sohn zur Flucht verhalf.

Die Musik ist mit der Handlung und den inneren Ereignissen eng verbunden und teilt damit die Vorzüge der Dichtung; ihre Schwächen sind jedoch auch nicht ganz ohne Einfluß auf sie geblieben, was man beinahe als gutes Zeichen für den dramatischen Komponisten Braunfels bezeichnen möchte. Im übrigen ist die Musik derart, daß sie ihre Wirkung beim öfteren Hören verstärkt. Und wenn man den Klavierauszug durchschaut, ist man nicht selten entzückt. (Wir behalten es uns vor, einige Seiten mit Genehmigung des Verlags daraus abzudrucken, Red.) Eine künstlerische Hand ist hier am Gestalten, und sie gestaltet sehr fein im polyphonen Stil. Der sich neuerdings bemerkbar machende Zug nach größerer Einfachheit kommt auch in Braunfels' Partitur zum Ausdruck. Wo er aber die Wucht der modernen Polyphonie braucht, zeigt er sich als stilsicherer Komponist. Ich sprach schon von den Chören und Massenszenen. Diese Bilder sind musikalisch scharf gesehen und anschaulich gestaltet. Es ist Charakter darin; in der Art des Dialogs der Bürger, in den Kämpfen, Straßenaufläufen, Frauenchören (wird gleich ein ganzes Dutzend auf den Scheiterhaufen geschleppt), Fischerszenen. Und die Braunfelssche Lyrik ist warm, liebenswürdig schlicht, ergreifend, aber nicht billig oder verschwommen. Eine wunderschöne Szene ist die, wo der im Turme gefangene Ulenspiegel sein Leben an sich vorüberziehen läßt. Von malerischem Reiz ist die Musik am Meeresstrande; in die Fischerweisen (ein Kanon kommt darin vor) klingen die Träumereien Tills. Das alles hat Farbe und Stimmung. Am überzeugendsten wirkt Braunfels zunächst in den symphonischen Zwischenspielen. Das ist moderne Musik im besten Sinne des Worts. Von einschneidender Bedeutung scheint mir schließlich die Behandlung des Orchesters zu sein, das anders „klingt“, als das der Strauß-Epigonen. Daß Strauß der Lehrmeister der jüngeren Generation ist, daran besteht kein Zweifel. Braunfels ist es offenbar gelungen, sich von der Schule, der bloßen Nachahmung freizumachen. Jedenfalls in weit stärkerem Maße als in der „Brambilla“. Wir haben in Braunfels eine Begabung, die unbedingt auffällt. Das Künstlerische in ihm fesselt und hat unsere Beachtung zu finden auch da, wo ihm rein objektiv noch nicht alles gelingt. Und dies Empfinden sprach sich auch in der Aufnahme des Werkes aus bei denen, die für Kunst im Theater überhaupt noch zu haben sind. Es war eine ehrenvolle Aufnahme. Und das gleiche klang auch in der wissenden Kritik durch, mochte sie sich sonst zu dem Werke stellen wie immer.

Die Anforderungen der Aufführung sind groß, dem Orchester wie auch den Chören werden rein physische Aufgaben gestellt, die wahrlich nicht gering sind. Sie wurden unter *Schillings* vortrefflich gelöst. *Gerhäuser* hatte die Inszenierung auf das Bühnenwirksame gestellt und viel für die Oper getan. Ritter sang den Till vorzüglich. Vielleicht ließe sich von der Seite des Darstellers noch mehr aus der Rolle machen. Marga Junker-Burchardt gab der Nele warme, überzeugende Töne, entsprach aber in ihrem Aeußeren nicht dem Bilde dieses warmblütigen jungen Mädchens, Helgers als Vater Klas wirkte vor allem stimmlich. Von den übrigen zahlreichen Episodenrollen seien Swoboda, Decken, Müller, Fritz, Engelke erwähnt. Dekorativ interessierte das Bild am Meer. Das wäre, mit mehr künstlerischen Mitteln ausgeführt, eine moderne Dekoration, wie



Das Innere des Deutschen Symphoniehauses.

wir sie wünschen! Die Frage wurde erörtert, ob der „Ulenspiegel“ musikalisch einen Fortschritt gegenüber der „Brambilla“ bedeute? Mir scheinen die oben gegebenen Erörterungen nicht minder wichtig. Denn sie fallen in die Sphäre der Entwicklung der deutschen dramatischen Kunst. Die Uraufführung war deshalb eine Tat des Stuttgarter Hoftheaters und seines musikalischen Leiters *Max v. Schillings*. Die großen Bühnen sollten ihm folgen; alle die Theater, die sich noch nicht mit Haut und Haaren dem Geschäfte verschrieben haben, die noch nicht Sklaven des Kassierers geworden sind, sondern sich auch mehr oder weniger als Stätten betrachten, wo der Kunst und ihren Jüngern gedient wird!

Oswald Kühn.

Vom Deutschen Symphoniehaus.

In Stuttgart hat der Ehrenausschuß für das Deutsche Symphoniehaus unter dem Vorsitz des Generalintendanten *Baron zu Putlitz* getagt. (Vergleiche dazu den Aufsatz „Ein deutsches Symphoniehaus“ von Paul Ehlers in Heft 12 des Jahrg. 1912 der „N.M.-Z.“) Auch Herzog Albrecht von Württemberg war zugegen. Baron zu Putlitz gab zunächst eine Uebersicht über das Wesen des Plans und die bisherige Arbeit zu seiner Verwirklichung. Im Dezember 1911 traten in Koblenz eine Anzahl Herren mit dem Architekten *Haiger* zu einer ersten Besprechung zusammen. Die nächste Beratung sollte in Frankfurt a. M. sein. Indessen zeigte sich, namentlich infolge der Bemühungen Prof. Habichs, daß in Stuttgart ein besonderes Interesse für den Gedanken vorhanden war, und so wurde auf Veranlassung von Prof. Dr. v. Schillings Ende Dezember 1911 eine erste Sitzung in Stuttgart gehalten. Am 23. März 1912 wurde dann in einer unter dem Vorsitz des Freih. Alexander v. Gleichen-Rußwurm in Stuttgart abgehaltenen Versammlung die Gründung eines Vereins *„Deutsches Symphoniehaus“* beschlossen. Im April 1912 wurde dem Verein seine endgültige Gestalt gegeben. Er hat seinen Sitz in Stuttgart. Generalintendant Baron zu Putlitz ist Vorsitzender, Freih. v. Gleichen-Rußwurm (München) stellvertretender Vorsitzender, Kaufmann Hans Schickhardt erster Schriftführer. Im Oktober 1912 wurde an die Stadt Stuttgart die vorläufige Anfrage gestellt, ob für den Fall, daß Stuttgart als Ort des Symphoniehauses gewählt werden sollte, Aussicht bestünde, hier einen Platz zu erhalten. Ein größerer Ehrenausschuß wurde gebildet, dem zurzeit 160 Personen angehören. 25 000 Adressen aus ganz Deutschland liegen zur Versendung eines Aufrufs bereit.

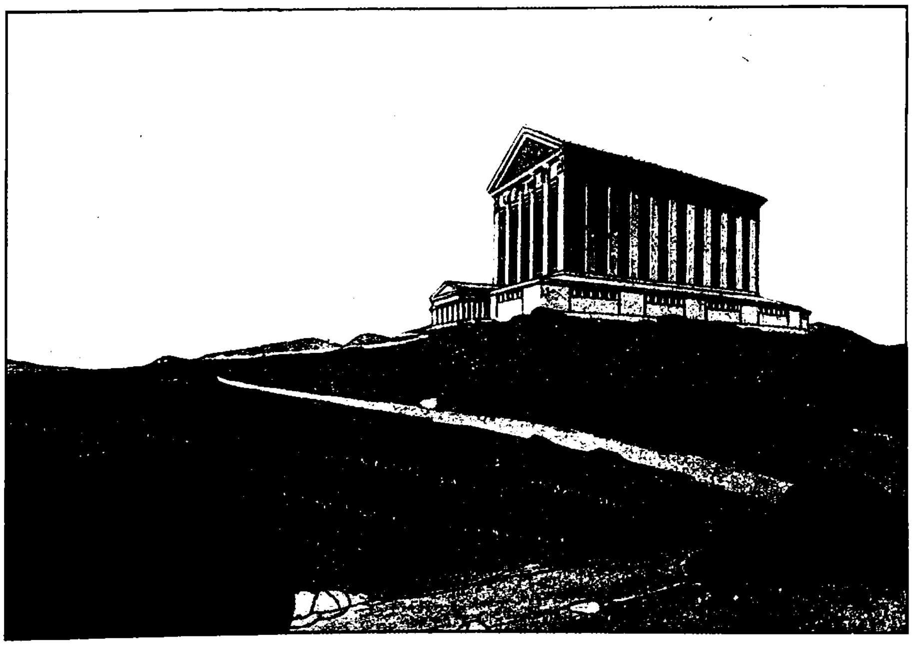
Musikschriftsteller *Paul Ehlers* (München) sprach eindringlich über die Gründe für die Errichtung eines Symphoniehauses und pries den Haigerschen Plan. Dieser Bau sei aus dem Geiste der Musik herausgewachsen, und nur so könne die erstrebte Lösung sein. Es soll ein Tempel sein, in dem die Symphonie die höchste Weihe findet. Hier in Stuttgart scheint sich alles aufs glücklichste zu vereinen, um den Gedanken zu verwirklichen. Auch andere Orte, namentlich am Rhein, haben sich um das Symphoniehaus bemüht, aber der Vorzug gebührt Stuttgart. Das württembergische Königspaar bringt dem Plane lebhaftes Interesse entgegen und eine Reihe hervorragender Männer haben sich unermüdlich und zielbewußt in den Dienst der Sache gestellt. Dazu kommt, daß das musikalisch-künstlerische Leben in Stuttgart in erfreulichem Aufschwung ist und so dem Deutschen Symphoniehaus einen guten Boden gibt.

Baron Putlitz betonte im Anschluß an den Vortrag des Herrn Ehlers, daß die Schaffung des Symphoniehauses durchaus den Haigerschen Plan zur Voraussetzung habe. Niemals sei der Gedanke gekommen, etwa einen Wettbewerb auszuschreiben. Die ganze weitere Arbeit müsse von dem Haigerschen Entwurf ausgehen. Einzelheiten, wie die Frage, ob offenes oder unsichtbares Orchester, bleibe weiteren Erörterungen vorbehalten.

Prof. Bonatz erläuterte an den ausgestellten Plänen und Modellen die baukünstlerischen Fragen. Der Haigersche Entwurf sei ein weihevolles Haus, wie es der Begriff „Tempel“ ausspreche. Der Festsaal ist von einer Wandelhalle mit den Garderoben und von Räumen für die Mitwirkenden umgeben. Die Plätze für die Hörer befinden sich auf gleicher Höhe, indessen kann auch ein leichtes Ansteigen der Sitzreihen ermöglicht werden, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen. Der Raum für das Orchester ist tiefer gelegt, um die Musiker dem Publikum unsichtbar zu machen. Der Chor dagegen soll sichtbar sein; die Sitzreihen sind in der Apsis amphitheatralisch aufgebaut. Das Licht erhält der Raum durch Seitenfenster, und zwar ist vorgesehen, zur Dämpfung statt Glas dünne verschiedenfarbige Marmorscheiben zu benutzen. Das Symphoniehaus ist 23 Meter breit. Die architektonische Entwicklung ist durchaus von innen heraus gestaltet. Das Symphoniehaus kann nach der ganzen Art des Haigerschen Plans nur auf einem Hügel stehen.

Baron Putlitz stellt fest, es sei der einmütige Wunsch der versammelten Mitglieder des Ehrenausschusses, daß das Symphoniehaus in *Stuttgart* errichtet werden möge. Im Namen der Stadt Stuttgart sprach Oberbürgermeister Lautenschlager seine Freude über diesen Beschluß aus. Die weiteren Arbeiten werden sich mit der Finanzierung des Unternehmens, dann mit der Bauausführung und endlich mit der Eröffnung und dem Betrieb zu befassen haben. Für diese Arbeiten wird dem Vorstand ein Beirat an die Seite gegeben, in den eine Reihe namhafter Persönlichkeiten aus ganz Deutschland gewählt wurden. Generalmusikdirektor Dr. Max v. Schillings (Stuttgart) ist Vorsitzender.

Soweit der Bericht. Dazu ist zunächst zu bemerken, daß es doch etwas sonderbar anmutet, wenn den Stuttgartern und weiter hinaus ganz Deutschland kategorisch gesagt wird: nur den Haigerschen Tempel oder nichts! Bekommen wir nun ein deutsches Symphoniehaus oder ein Haigersches Symphoniehaus? Wir bringen unseren Lesern eine Abbildung des Baus in einer Ideallandschaft. Hier wirkt der Tempel. Wie aber ist die Wirkung in der schwäbischen Hügellandschaft? Wie stellt man sich einen völlig aus dem Stadtbild herausfallenden, einsamen Tempel vor, wie will man ihn künstlerisch rechtfertigen? Hat unsere Zeit nichts zu sagen, wenn man ein Symphoniehaus bauen will, zu dem ganz Deutschland die Mittel bewilligen soll? Prof.



Das für Stuttgart bestimmte Deutsche Symphoniehaus nach dem Entwurfe von Haiger.

Bonatz hat in seiner Begründung auch den Ausdruck gebraucht: Haigers Entwurf stehe als gute Schöpfung der Antike da, befreit von aller „Qual der Erfindung". Wir würden es begrüßen, wenn Herr Prof. Bonatz auf unsere oben gestellten Fragen als Fachmann uns eine Antwort zukommen ließe. Es scheint uns bei der Bedeutung der Idee nicht ganz richtig, daß man in Stuttgart über diese durchaus wichtige Stilfrage offenbar hinweggeht und nur zur Wahl der Höhe, auf der der Tempel thronen soll, Stellung genommen hat.

Was bringen die deutschen Universitäten an musikwissenschaftl. Vorlesungen?

Eine interessante Zusammenstellung der an unseren Universitäten veranstalteten musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Uebungen gibt uns Frl. *M. Beling*, Hilfsarbeiterin an der Königl. Universitätsbibliothek in Göttingen. (Die Zahlen hinter dem Thema bezeichnen die wöchentliche Stundenanzahl, ein g dahinter bedeutet unentgeltlich, pr ist privatissime, pg ist privatissime und unentgeltlich, die Vorlesungen ohne jegliche Bezeichnung sind entgeltliche.)

Berlin. Fleischer: Die klassische Musikperiode Deutschlands 2. Musikgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert 1 g. Musikwissenschaftliche Uebungen 2 g. — *M. Friedländer:* Geschichte des Liedes II 2. Musikwissenschaftliche Uebungen 2 g. Chorübungen für Stimmbegabte 1½ g. — *Kretzschmar:* Geschichte der Oper 4. Einführung in das Studium der Musikgeschichte 1 g. Musikwissenschaftliche Uebungen 2 g. — *J. Wolf:* Geschichte der Kontrapunktik im Mittelalter 2. Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik seit Bach 1 g. Lektüre musiktheoretischer Traktate des Mittelalters II 1½ g. Uebungen zur musikalischen Schriftenkunde 1½ g.

Bonn. Schiedermair: Geschichte der Symphonie 2. Der junge Beethoven 1. Harmonielehre 1. Musikwissenschaftliche Uebungen 2. — *Wolff:* Oper im 19. Jahrhundert 2 g. Orgelunterricht.

Breslau. Cichy: Gesangübungen im gemischten Chor 1 g. — *Kinkeldey:* Harmonielehre, 2. Teil, 2 g. Orgelkursus 4 g. Geschichte der Klaviermusik 2 g. Musikwissenschaftliche Uebungen 1½ pr.

Erlangen. Oechsler: Liturgischer Gesang 1 g. Orgelspiel 16. Theorie der Musik 2. Für Geübtere: Kontrapunktische Uebungen, die Theorie der Kirchentonarten. Die Musik der alten Kirche, das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung 1.

Freiburg i. Br. Götze: Das deutsche Volkslied 2. — *Hoppe:* Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene, Elementar-Instrumentationslehre, Instrumentalkurse in Form von Einzelunterricht, Ensembleübungen, Universitätschor.

Essen. Trautmann: Joh. Seb. Bach und seine Werke mit Beispielen am Klavier 1. Uebungen in Harmonielehre und Kontrapunkt, 3 Kurse je 1.

Göttingen. Freiberg: Ensemblespiel 1. Violin-, Klavier- und Orgelspiel. Harmonielehre und Kontrapunkt 2 g. Uebungen im gemischten Chor 3 g.

Greifswald. Zingel: Musikgeschichte: Wagner und Strauß 1. Theorie der Musik 1. Praktisch-liturgische Uebungen 1 g.

Halle. Abert: Mozart 1 g. Joh. Seb. Bach und sein Zeitalter 3. Musikwissenschaftliches Seminar 2 pg. Collegium musicum (historische Kammer- und Orchestermusikübungen), alle 14 Tage 1½ pg. — *Rahlwes:* Harmonielehre, 1. Teil, 2; 2. Teil, 1; 3. Teil, 1. Kontrapunkt, 1. Teil, 1.

Heidelberg. Wolfrum: Evangelisches Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 2. Teil, 1. Harmonielehre in 3 Abteilungen je 1. Kontrapunktische Uebungen 2. Orgel 2 g.

Jena. Stein: Musikalische Formenlehre: die musikalischen Hauptformen in ihrer historischen Entwicklung mit Demonstration am Klavier, Teil I, 1. Harmonielehre I und II je 1½.

Kiel. Mayer-Reinach: Einführung in die Musikwissenschaft 2. Geschichte des Oratoriums 1 g. — *Stange:* Harmonielehre für Anfänger 1 g; für Fortgeschrittenere 1 g. Kammermusikübungen 2 g.

Königsberg. Brode: Harmonielehre. Musikgeschichtliche Vorträge. — *Fiebach:* Orgelbaulehre g. Orgelübungen g. Kontrapunktische Uebungen. Geschichte des Tanzes.

Leipzig. Prüfer: Zur Vorbereitung auf die Bühnenfestspiele in Bayreuth im Sommer 1914, I.: „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner 3. Die hervorragenden musikalischen Gestaltungen des „Faust" 1 g. Musikwissenschaftliche Uebungen g. — *Riemann:* Musikalische Grammatik und Syntaxis auf historischer und ästhetischer Grundlage 2. Musikwissenschaftliches Seminar (Colloquium musicum), A. ältere Abteilung, B. neuere Abteilung, je 1½ g. Historische Kammermusikübungen (unter Leitung von Dr. Schering) 2 g. — *Schering:* Die Oper im 18. Jahrhundert 2. Johannes Brahms 1. Stilkritische Uebungen 2 g. — *Seydel:* Gesangübungen (Stimmbildung, Lieder, Arien) 1.

Marburg. Jenner: Franz Schubert und sein Lied. Harmonielehre und praktische Uebungen 1. Orgelunterricht 1.

München. Kroyer: Führende Geister der Tonkunst vom 16.—18. Jahrhundert 4. Einführung in die spekulative Musiktheorie 1. — *v. d. Pfordten:* Die Oper von Gluck bis Wagner 4. — *Sandberger:* Musiktheoretische Kurse je 2. — *Schmitz:* Richard Wagners Leben und Werke 4. Die Musik der Troubadours, Trouveres, Minne- und Meistersinger 2. Uebungen zur Aesthetik der Instrumentalmusik 1 pr. Einführung in die Musikgeschichte der Antike 1 pr.

Münster i. W. Nießen: Musiktheoretische Uebungen für Anfänger 1 g. Musiktheoretische Uebungen für Fortgeschrittenere 1 g. Chorgesangübungen 2 g.

Rostock. Thierfelder: Geschichte der Sonate 1. Harmonielehre 2. Liturgische Uebungen 2.

Straßburg. Spitta: Das Kirchenlied im Zeitalter der Reformation 1 g. Evangelische Kirchenmusik 2 pg. — *Mathias:* Kirchenmusikalische Literatur der Neuzeit 2. Edgar Tinel und die Kirchenmusik 1. Kirchenmusikalische Stilistik (Uebungen). — *Ludwig:* Quellenkunde und Geschichte der Notenschrift 3.

Tübingen. Volbach: Die Oper und das musikalische Drama der Gegenwart 1. Die Kunst der Sprache 1. Harmonielehre 1.

Kritische Rundschau

Halle a. S. In unserer Oper (Direktion: Geh. Hofrat *Richards*) ist seit Beginn der Saison fleißig gearbeitet worden. U. a. kamen bisher „Tannhäuser", „Tristan", „Fliegender Holländer", „Siegfried", „Freischütz", „Figaros Hochzeit", „Carmen" in neuer Einstudierung heraus, und nebenher lief ein Verdi-Zyklus. Der neue erste Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler* erwies sich bei der Leitung der genannten Werke als ein gediegener Musiker und eine bedeutende Persönlichkeit. Sein Einfluß macht sich überall bemerkbar, vornehmlich aber beim Orchester und Chor. Im Personalbestand der Oper hat sich gegen das Vorjahr wenig geändert. Zwei junge Stimmen, *Hedwig Nolte* und *Margarete Wrycza*, entwickeln sich zusehends. — Die Symphoniekonzerte des Stadttheaterorchesters wurden mit einem Beethoven-Brahms-Abend unter Wetzlers hinreißender Leitung glänzend eröffnet. — Im Lehrergesangverein stellte sich der neue Chormeister *Max Ludwig* als ein ausgezeichneter a cappella-Dirigent vor. Auf dem Programm standen u. a. die beiden Frankfurter Preischöre. Die hiesige Ortsgruppe des Wagner-Verbandes deutscher Frauen hatte zu einer Wagner-Hundertjahrfeier die illustre Dessauer Hofkapelle (Leitung: *F. Mikorey*) entboten. *Paul Klanert.*

Jena. Die erste Kammermusik des Jenaischen Streichquartettes (Al. Schaichel und Genossen) hat zwei Neuigkeiten gebracht. Zuerst ein hinterlassenes Werk von *Ernst Naumann*, eine im Jahre 1906 vorgenommene leichte Ueberarbeitung seines Jugendwerkes, das einst Robert Schumann auf ihn aufmerksam machte. Trotz unverkennbarer Anlehnung an Beethoven und Schumann verriet das Werk in Erfindung und Form eine so sichere Hand, daß Schumanns Urteil begreiflich erscheint. Lebhaften Beifall weckten besonders der zweite und letzte Satz (vergl. den Artikel über Naumann in Heft 9 des vor. Jahrg. Die Red.). Ebenfalls als Manuskript gespielt wurde ein Quartett von *Karl Ehrenberg*, das bei aller orchestralen Wirkung doch sehr dankbar für die einzelnen Instrumente geschrieben ist, dabei aber durch den Anstieg der Empfindung von der Melancholie des ersten Satzes über den Ernst und inneren Frieden des zweiten zur humorvollen Lebensbejahung im dritten seiner Wirkung überall sicher sein wird. Die Wiedergabe des schwierigen Werkes war eine Meisterleistung. *M.-W.*

Malmö. Unter großer Beteiligung der deutschen Kolonie hat hier in der St. Petrikirche ein deutsches Wohltätigkeitskonzert stattgefunden, das im Zeichen Bachs stand, um dessen Zustandekommen sich Hauptpastor *Lampe* (Kopenhagen) verdient gemacht hat. Und was Prof. Dr. *Max Seiffert*, der Bach-Forscher, dem Auditorium bot, fand den lebhaftesten Beifall. Hans Seeber van der Floe (Berlin) stand am Dirigentenpult. Als Solisten wirkten mit: Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin), Frl. Irene Frauberger (Düsseldorf), Frl. Becher (London), Konzertmeister Hans Bassermann (Berlin), Max Fräuler (Kopenhagen) und zwanzig Berliner Künstler. Sämtlichen Mitwirkenden gab der deutsche Konsul zu Ehren der Bach-Gesellschaft ein Festessen in seiner Villa. — Leider hat sich in Kopenhagen ein Parallelkonzert nicht ermöglichen lassen, obgleich die deutsche St. Petrikirche, selbst eine Zeugin aus alten Tagen, infolge ihrer wundervollen

Akustik sich bestens dazu geeignet hätte. Aber infolge der vor zwei Jahren bei den „Parsifal"-Aufführungen geschehenen chauvinistischen Angriffe durch die dänischen Musikvereine hat sich der Künstler einer Aufführung in Kopenhagen ostentativ entgegengestellt, um nicht ebenso wie sein Vorgänger sich erneut unkünstlerischen Angriffen auszusetzen. —*n.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Es heißt, daß nicht weniger als 50 Bühnen den „Parsifal" am 1. Januar herausbringen wollen. Dies Rekordrennen ist freilich beschämend und gibt denen Wasser auf die Mühle, die f ü r die Schutzfrist waren. Der „Parsifal" wird übrigens in diesem Winter auch in Petersburg aufgeführt werden, da der Zensor das vor kurzem erlassene Verbot aufgehoben hat. Das Werk wird an zwei Theatern gegeben werden: im Dezember in der „Oper des Volkshauses" und im Februar nächsten Jahres im „Theater des Musikhauses".

— *Viktor v. Woikowsky-Biedaus* Bühnenspiel „Das Nothemd", das die Uraufführung in Dessau erlebt hatte, ist nun auch im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg gegeben worden.

— *Paul von Klenaus* „Sulamith", ein Opernakt in sechs Bildern nach den Worten der heiligen Schrift (übersetzt von Herder), hat in München die Uraufführung erlebt.

— Mit *Weingartners* Oper „Genesius" ist nun auch ein Versuch im Bremer Stadttheater gemacht worden.

— Einen Aufruf zur würdigen Aufführung und Vorbereitung des Mysteriums „Mahadeva" von *Felix Gotthelf* versendet der Musikschriftsteller Eccarius-Sieber an die Leiter der deutschen Opernbühnen und beruft sich dabei auf Urteile Wolzogens, Humperdincks, die Aufführung von Bruchstücken des Werkes im Allgemeinen Deutschen Musikverein und die anerkennende Besprechung durch die Presse. Daß Gotthelfs Mysterium bühnenwirksam ist, ist nach den bekannten Bruchstücken anzunehmen.

— In Malmö ist das Musikdrama „Arnljof" von *Peterson-Berger* (Stockholm) in melodramatischer Form zum ersten Male aufgeführt worden. Das Werk präsentiert sich als ein Anlauf zur Bildung eines national-schwedischen Stils.

— *Enrico Bossi* hat ein neues Werk „Johanna d'Arc" beendet, das sowohl für die Bühne als auch für den Konzertsaal bestimmt ist. Es soll im Januar 1914 im Kölner Gürzenich zur Uraufführung kommen.

— *Ermanno Wolf-Ferrari*, dessen Oper „Der Arzt als Liebhaber" in Dresden die Uraufführung erlebt, hat bereits eine weitere Oper „Honny soit" vollendet.

— Der von der Stadt Rom ausgeschriebene Nationalpreis für die beste neue Oper ist unter 55 eingereichten Arbeiten auf die Oper „Canossa" des venezianischen Komponisten *Francesco Malipiero* gefallen. Malipiero hatte im vorigen Jahre auch den Symphoniepreis der Akademie S. Cecilia erhalten. Das Libretto, das die geschichtliche Episode Heinrichs IV. mehr lyrisch und als Hintergrund eines Liebesidylls benutzt, stammt von dem Triestiner Silvio Benco.

— Aus Paris wird berichtet: Im Opernhaus Astruc ist das Hauptwerk *Mussorgskis* „Boris Godunow", das schon mehrmals von russischen Kräften in russischer Sprache vorgeführt wurde, zum ersten Male in Paris in der französischen Textbearbeitung von Michel Delines gegeben worden. Die Titelpartie sang Schaljapin.

*

— *Richard Straußens* neuestes Werk, op. 62, „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert für sechzehnstimmigen gemischten Chor a capella und vier Solostimmen, wird am 2. Dezember in der Philharmonie zu Berlin gelegentlich eines vom Königl. Opernchor veranstalteten Richard-Strauß-Abends seine Uraufführung erleben.

— Das ehemalige „Halir-Quartett", an dessen Spitze seit dem Tode Halirs Prof. Willy Heß stand, wird nicht mehr konzertieren.

— Der Musiksalon von *Bertrand Roth* in Dresden hat die 174. Aufführung zeitgenössischer Tonsetzer als Gedächtnisfeier für *Felix Draeseke* gegeben. Die „Sonata quasi Fantasia" für Klavier (op. 6), die Sonate für Klavier und Violoncello (op. 51) und Gesänge waren das Programm.

— In Straßburg soll im Januar eine Symphonie in G dur von *M. H. Erb* unter Pfitzners Leitung die Uraufführung erleben.

— In Dortmund wird Musikdirektor Hüttner folgende Novitäten herausbringen: *Debussy*, „Lamer"; *Peterson-Berger*, „Symphonie"; *Rimsky-Korsakow*, „Antar"; *Glasunow*, „Dritte Symphonie"; *Tschaikowsky*, „Der Sturm". — Das erste Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft (E. Holtschneider) brachte einen Vortrag *Max Friedländers* über das deutsche Volkslied und daran anschließend Chorgesänge von Volksliedern.

— Ein Adagio von Beethoven, das seinerzeit als Handschrift in Berlin wiedergefunden wurde, ist jetzt von Siegfried Blumann für Symphonieorchester instrumentiert und in dieser Einrichtung vom städtischen Orchester in Magdeburg zum ersten Male aufgeführt worden.

— In Bremen hat im zweiten Philharmonischen Konzert unter Prof. Ernst Wendels Leitung ein neues Werk von *Max Reger* die Uraufführung erlebt. „Eine Ballettsuite" (op. 130), sechs kleine Sätze, entzückend fein und farbenreich instrumentiert, reizvoll besonders im Spiel und Widerspiel der Instrumente des vierten Satzes, „Pierrot und Pierrette" überschrieben, wie auch im fein gesetzten Valse d'amour (fünfter Satz). Das Werk wurde bei feinster Ausführung gut aufgenommen. *J. B.*

— Der altenburgische Hofkapellmeister *Groß* hat zwei Orchesterlieder *Schönbergs* zur Uraufführung gebracht: „Natur" und „Wenn Vöglein klagen". Die Lieder hatten einen vollen Erfolg.

— Der Verein der Musikfreunde in Kiel hat in diesem Winter unter der Leitung von Dr. *Ernst Kunsemüller* u. a. folgende neue Werke angekündigt: Reger, Serenade für zwei Orchester, op. 95; Debussy, Orchestermusik „Iberia" und „L'après-midi d'un faun"; Hausegger, „Wieland, der Schmied" Sinigaglia, Orchestersuite „Piemonte" und „Lustspiel-Ouvertüre"; Dukas, „Zauberlehrling"; Bossi, „Intermezzi Goldoniani" für Streichorchester; Scheinpflug, „Lustspiel-Ouvertüre"; Woikowsky-Biedau, „Die Mette von Marienburg". Der Rahmen dieser Veranstaltungen sind die Konzerte des Vereins der Musikfreunde, Abonnements- und Volkskonzerte.

— In einem Volksabend der Mainzer Liedertafel hat Dr. *Hans Fischer-Hohenhausen* aus Wiesbaden einen Vortrag über die „Ritterviolen" gehalten, an den sich ein Kammermusikkonzert in sogenannter „Ritterbesetzung" anschloß (Violine, Viola alta, Tenorgeige, Cello). Die Klangfülle dieser Quartettbesetzung wurde bemerkt.

— In Zittau hat der verdienstvolle *Karl Thiessen* wieder seine winterliche Serie ernster Kammermusikabende begonnen.

— Ein Tonkünstlerabend für *Friedrich Albert Köhler* hat in Plauen i. V. stattgefunden. Programm: Vorspiel zu der Oper „Die Hochzeit"; Symphonie in d moll; Lieder mit Streichorchester; Vorspiel zur Oper „Schatzhauser"; Bagatelle für Streichorchester; Herbststimmung; Lieder mit Orchester; Ballettszene aus der Pantomime „Die Engelapotheke"; Ouvertüre zur Oper „Der Zerrissene". Diese Werke zeigen die Vielseitigkeit eines ungemein fruchtbaren Komponisten, dem es offenbar nicht gelungen ist, weitere Kreise bisher zu interessieren. Denn alle Werke waren Uraufführungen! Ein Kapitel zum Nachdenken für die Vielen, die als Komponisten Ruhm erhoffen.

— Starke Nachfrage ist nach der Geigerin *Jeanne Vogelsang* aus Utrecht. Für die Tage vom 20. Oktober zum 1. November ist sie für nicht weniger als sieben Konzerte verpflichtet gewesen: nach Berlin (Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik), nach Amsterdam, Haag, Harlem, Meppel (Bach-Abende: Tournee G. A. Walter) und für zwei Konzerte mit der Sopranistin Minny de Jonge in Harlem und Utrecht.

— In Basel ist im ersten Symphoniekonzerte Schumanns d moll-Symphonie gespielt worden und zwar erfreulicherweise in ihrer ersten Fassung vom Jahre 1841, die Brahms und Fr. Wüllner unter dem Protest der Frau Clara neu herausgaben. Eine Cellosonate von *Hans Huber* und eine Violinsonate von *Meyer* repräsentierten die heimische Kammermusik. *B.*

— In Winterthur sind in einem Sonatenabend von Karl Pécsi und Otto Uhlmann drei neue Werke gespielt worden: Sonate (g moll), op. 8 von *Max Lewandowsky*; Sonate (D dur), op. 9 von *Leo Weiner*; Sonate (E dur), op. 24 von *Sylvio Lazzari*.

— Der Wiener Tondichter *Kamillo Horn* hat bei einem Gastkonzerte des „Wiener Tonkünstlerorchesters" in Graz mit den beiden letzten Sätzen seiner f moll-Symphonie außergewöhnlichen Erfolg gehabt. Der Dirigent *Oskar Nedbal*, die einstige Seele des „Böhmischen Streichquartettes", hatte den vom modern-romantischen Geiste erfüllten Sätzen der prächtigen Symphonie, die Horn in die erste Reihe unserer deutschen Symphoniker stellt, besondere Sorgfalt angedeihen lassen. *Sch.*

— Für die Philharmonische Saison in Karlsbad in Böhmen sind folgende Werke zur örtlichen Erstaufführung bestimmt worden: *E. v. Dohnány*, Suite für Orchester, op. 19; *H. Pfitzner*, Ouvertüre zum Weihnachtsmärchen „Das Christ-Elflein"; *L. Sinigaglia*, Suite „Piemonte"; *A. Scharrer*, Symphonie in d moll „Per aspera ad astra"; *H. Kaun*, „Am Rhein", Ouvertüre für großes Orchester; *Rachmaninoff*, Klavierkonzert No. 2. Für die fünf Konzerte wurden verpflichtet: Hofopernsänger W. Kertész, Prof. Eugen d'Albert, Kammersängerin A. Kämpfert, Violinvirtuose Arrigo Serato und die Pianistin Susanne Godenne. Leiter der Konzerte ist Musikdirektor *Robert Manzer*.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Orchesterschule.* Die der Opferwilligkeit des Fürsten *Adolf zu Schaumburg-Lippe* ihre Entstehung verdankende Orchesterhochschule des „Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter" wird am 1. Oktober 1914 zu Bückeburg eröffnet werden. Die Schule steht unter der gemeinschaftlichen Verwaltung des Bückeburger Hofmarschallamtes und der des Vorstandes des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. Als Direktor wurde Hofkapellmeister Prof. *Richard Sahla* gewählt, den Unterricht erteilen ein hervorragender Opern- und ein bekannter Konzertdirigent. Der Unterricht ist vollständig kostenlos und es erhält jeder Studierende noch einen Zuschuß von 180 M. für das Semester. Es sind bereits 40 Stipendien gezeichnet und in Aussicht gestellt und zwar u. a. von der Königin Charlotte von Württemberg, Prinzessin Adolf und Prinz Wolrad zu Schaumburg-Lippe, Prinz Karl Anton von Hohenzollern; den Ministerien von Braunschweig und Koburg; den Städten Braunschweig, Bückeburg, Hannover und Minden und von verschiedenen mildtätigen Stiftungen, sowie bekannten Kunstmäcenen. Der Allgemeine Deutsche Bühnenverein, der Allgemeine Deutsche Musikverein und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer fehlen selbstverständlich nicht in der Reihe der Vorbenannten. — Musiker, die mindestens das 16. Lebensjahr erreicht haben, und durch den Besuch der Anstalt sich in der Kunst des Orchesterspieles (Oper und Konzert) festigen wollen, mögen sich bei dem Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg, Adlerstr. 21, melden und erhalten sie dann Satzungen und alles Wissenswerte.

— *Von den Konservatorien.* Prof. *Heinrich Kiefer*, bisher Lehrer an der Königl. Akademie der Tonkunst in München, ist als Lehrer einer Violoncello-Ausbildungsklasse für das Sternsche Konservatorium in Berlin verpflichtet worden und wird seine Tätigkeit am 1. Dezember beginnen. — Dem Pianisten *John Petrie Dunn*, dessen Vertrag mit dem Konservatorium der Musik in Kiel bis zum Jahre 1919 verlängert wurde, sind gleichzeitig die Funktionen eines stellvertretenden Studiendirektors für dieses Institut übertragen worden.

— *Denkmalpflege.* Vom Ausschuß für ein *Massenet-Denkmal* in St.-Etienne geht uns folgender nicht uninteressanter Aufruf zu: „Ein Großer im Reiche der Töne hat uns verlassen, der Schöpfer des Cid, von Manon und Werther ist nicht mehr unter den Lebenden! Nun gilt es, eine Dankespflicht abzutragen für alle die genußreichen Stunden, die uns der Tondichter gegeben hat und die er der Nachwelt noch spenden wird. Seine Werke folgen ihm nach! Massenet war ein Kind von St.-Etienne, die jetzt ihren großen Sohn durch ein Denkmal ehren will. Ehrt sie sich damit nicht selbst? So haben wir D e u t s c h e vielfach Ursache, unseren bescheidenen Anteil an diesem Werke beizutragen. Dank dem Tondichter und Dank der arbeitsamen Stadt, die uns so freigebig Gastfreundschaft gewährt. Dank aber auch dem Volke, das unseres Beethoven in der Landeshauptstadt gedachte. Hier gilt es, eine Ehrenpflicht zu erfüllen! Kein Deutscher fehle! Freunde und Verehrer Massenets von a l l e n N a t i o n e n haben einen Ausschuß gebildet, sein Andenken durch ein würdiges Denkmal wachzuhalten. Geldspenden bittet man zu richten an den Herrn Präsidenten des Massenet-Ausschusses, 14 rue Buisson, St.-Etienne (Loire), Frankreich."

— *Verdi-Biographie.* Graf Monaldi gibt unter dem Titel „Taggio di una iconografia di Giuseppe Verdi" eine neue Verdi-Biographie heraus. In dem Prachtwerke finden sich alle Bilder Verdis, seiner Angehörigen, sowie der Sängerinnen und Sänger.

— *Beethoveniana. Alexander Siloti* hat in einem Aufsatz in den „Signalen" für den 6/4 im Scherzo der Siebten Symphonie plädiert. Dazu schreibt jetzt Siloti aus Petersburg: „Ich schrieb meinen Aufsatz betreffs des 6/4-Taktes im Scherzo der Siebten Symphonie von Beethoven, ohne es so gehört zu haben; nun habe ich die Symphonie aufgeführt und das Scherzo in 6/4 dirigiert. Heute kann ich auf Grund dieser Erfahrung sagen: möge die ganze musikalische Welt dagegen sein, dennoch behaupte ich als gewissenhafter Musiker, daß dieses Scherzo in 6/4 gespielt werden muß. Ich habe es zum ersten Male scherzo-artig gehört!"

— *Musikhistorisches Museum.* Die Instrumenten- und Handschriftensammlungen des verstorbenen *Wilhelm Heyer* in *Köln* sind dort als „Musikhistorisches Museum" in einem eigenen Gebäude untergebracht worden, wo sie an zwei Wochentagen dem Publikum zugänglich sind.

— *Von den Tonkünstlervereinen.* Seinen Bericht über das 46. Vereinsjahr sendet uns der „Hamburger Tonkünstlerverein".

— *Direktor und Kritiker.* Aus *Genf* wird eine sonderbare Nachricht gemeldet: Der Direktor des Théâtre Moderne, *Berger*, hat sich das Leben genommen. In einem nachgelassenen Briefe erklärt er, daß er infolge der persönlichen Feindschaft der Kritiker der großen Genfer Tageszeitungen gegen ihn des Lebens überdrüssig geworden sei. Die feindselige Haltung der Kritiker habe auch seine Teilhaber veranlaßt, ihn im entscheidenden Augenblick im Stich zu lassen.

— *Metallviolinen.* In einem Konzert des Philharmonischen Orchesters in *Nürnberg* hat Kapellmeister Wilhelm Bruch ein Stück für Streichorchester und Solovioline von Saint-Saëns auf Metallviolinen spielen lassen, eine Erfindung des Nürnberger Fabrikanten *Heinrich Wachwitz.* Die Instrumente sind aus einem von ihm kombinierten Metall (in der Hauptsache Aluminium) hergestellt.

— *Erfindungen.* Ein neues Musikinstrument, das „Albisiphon", das als Baßflöte beschrieben wird, ist dem Berliner Publikum in einem Konzert des Herrn Ary van Leeuwen vorgeführt worden.

— *Schuberts Nichte in Not.* Wie aus *Wien* gemeldet wird, lebt dort die Nichte des großen Liederkomponisten Franz Schubert in äußerst schlimmer Notlage. Ihre Lage ist so schlimm, daß bereits mehrfach die öffentliche Wohltätigkeit für sie in Anspruch genommen werden mußte. Erst vor kurzem hat der Wiener Freundschaftsbund, ein seit dem Jahre 1868 bestehender, humanitär wirkender Theaterverein, zum Besten der Bedauernswerten einen Theaterabend veranstaltet. Es bedarf wohl nur dieser Mitteilung, um vor allem die Verleger, die durch Schuberts Genie Unsummen verdienten, zu veranlassen, diesem Notzustand dauernd ein Ende zu machen.

— *Preisausschreiben.* Der „Hamburger Lehrergesangverein" (Männerchor) setzt einen Preis von 100 M. aus für die beste Komposition seines Wahlspruchs:

„Wie unser Meer, so stolz und hehr tön unser Sang!"

Einsendungen, die nur mit Kennwort versehen sein dürfen, sind bis 31. Dezember d. J. an den ersten Vorsitzenden A. Vorbeck, Hamburg 23, Mittelstraße 32, zu richten. Ein beiliegender Briefumschlag muß den Namen des Komponisten enthalten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Musikdirektor *Richard Hoff* in *Sigmaringen* ist vom Fürsten von Hohenzollern die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— In *Schwerin* ist der Generalintendant des Hoftheaters, *Karl Freih. v. Ledebur*, nach längerer Krankheit gestorben. Er wurde am 13. Februar 1840 in Berlin als Sohn eines Offiziers geboren und widmete sich zunächst selbst dem militärischen Berufe. Aber bereits im Jahre 1869 wurde er Intendant des Wiesbadener Hoftheaters und, nach Beendigung des Krieges gegen Frankreich, an dem er teilgenommen, Direktor der Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Leipzig. Diese Stellung vertauschte er mit der Leitung des Stadttheaters in Riga. Im Herbst 1883 wurde er zum Intendanten des Schweriner Hoftheaters berufen, das er bis zu seinem Tode ununterbrochen geleitet hat. Im Jahre 1894 erhielt er den Titel Generalintendant. Der Verstorbene, der ein außerordentlich tüchtiger Theaterfachmann war, hat sich um das Schweriner Hoftheater, namentlich auf musikalischem Gebiet, große Verdienste erworben.

— Die Neue Bach-Gesellschaft in Leipzig hat den eifrigen Förderer ihrer Bestrebungen, den Prinzen Dr. Friedrich Wilhelm von Preußen, in ihren Ausschuß gewählt.

— In *Breslau* ist der erste Kapellmeister des Stadttheaters, *Julius Prüwer*, auf zehn Jahre zum städtischen Kapellmeister gewählt worden.

— Der Dirigent des Lehrergesangvereins in *Wiesbaden*, Musikdirektor *H. Spangenberg*, hat das Jubiläum seiner 25jährigen Amtstätigkeit gefeiert.

— In seiner Heimatstadt *Graz* hat am 7. November der älteste Sangwart der grünen Mark, *Leopold Weyschaider*, das Fest seines 75. Geburtstages begangen. Dem Jubilar, der durch Jahrzehnte Chormeister des „Grazer Singvereines" und „Männergesangvereines" war, an dessen Spitze er einst beim Wiesbadener Preissingen den Sieg errang, gingen aus den musikalischen Kreisen des Heimatlandes Ehrungen zu. *J. Sch.*

— Der holländische Komponist *Leander Schlegel* ist im Alter von nahezu siebzig Jahren gestorben. In Deutschland ist Schlegel namentlich durch ein Violinkonzert bekannt geworden, das Henri Marteau spielte.

— Aus *Kassel* wird berichtet: Die Nichte des Komponisten und Geigers Louis Spohr, die frühere Konzertsängerin Frl. *Emma Spohr*, ist hier in dem hohen Alter von nahezu 83 Jahren gestorben. Ihr Vater war ein Bruder des Altmeisters Spohr und ebenfalls Violinspieler; er war früher lange Jahre, vom Jahre 1822 an, also bald vor 100 Jahren, Mitglied der Kapelle des Kasseler Hoftheaters. Die Verstorbene war in ihren jungen Jahren als Konzertsängerin sehr beliebt.

Besprechungen und Anzeigen

Bücher und Liederbücher.

Johannes Brahms von Florence May, aus dem Englischen übersetzt von *Ludmille Kirschbaum*, 2 Teile in 1 Bande (Leipzig, *Breitkopf* & *Härtel*, geh. 12 M., geb. 14 M., Liebhaberband 16 M.). Mit dem vorliegenden Buch hat uns die Verfasserin, eine Dame voll Geist und Gemüt, durch und durch musikalisch, eine wertvolle Bereicherung der Brahms-Literatur gebracht. Der erste Teil schildert, nach einer Einleitung, in der uns F. May persönliche Erinnerungen an den Meister erzählt, Brahmsens Familie, seine Kindheit und sein Werden bis zum 29. Lebensjahr (Abreise nach Wien). In besonderer Weise interessiert hier sein Verhältnis zu Robert und Klara Schumann, das auf seine Entwicklung als Mensch und Künstler bekanntlich von tiefgreifendem Einfluß gewesen ist. Die Verfasserin versteht es meisterlich, uns den Zusammenhang zwischen des Komponisten Lebensweg und Lebenswerk vor Augen zu führen; sie läßt uns die Schwierigkeiten begreifen, mit denen viele seiner großen Werke (namentlich das Klavierkonzert in d moll) zu kämpfen hatten, um sich durchzusetzen, indem sie uns die Bekanntschaft mit der Psyche des damals in Betracht kommenden Konzertpublikums vermittelt und einen Einblick in die musikalische Parteibildung eröffnet. Aus dem ersten Anhang seien die Bemerkungen über absolute und Programmusik erwähnt, der zweite Anhang bringt für die, die das Tiecksche Original nicht kennen, eine Erklärung des Textes der Magelone-Romanzen. Der zweite Teil schildert Brahmsens Aufsteigen zur Höhe seiner Künstlerschaft und zur allgemeinen Anerkennung, die Entstehung und Schicksale des Deutschen Requiems und der klassischen Kammermusikwerke, auch Brahmsens „stille Liebe“ zur Oper. Wir lernen den hohen sittlichen Ernst kennen, mit dem der Meister seine Lebensaufgabe erfaßte und der es ihm erst im Gefühl der völligen künstlerischen Reife gestattete, sich an das Höchste heranzuwagen, an die Symphonie; jenes Feld, auf dem er auf der Höhe und noch auf der Neige seines Lebens Ehren und Triumphe genoß. Die Schlußkapitel sind, wie die ersten, wieder mehr Brahms dem Menschen gewidmet. Die Verfasserin gibt hier einen Einblick in die Lebensgewohnheiten des Junggesellen, seinen Verkehr mit den Freunden, seine rührende Liebe zu Kindern. Gerade über diesen Kapiteln liegt ein eigener Zauber ausgebreitet: es ist der Geist der persönlichen Bekanntschaft der Verfasserin mit Brahms, dessen wir einen Hauch verspüren. Im Innersten packt uns die Erzählung vom Leiden und Sterben des Großen. Der Uebersetzung muß das Lob gespendet werden, daß sie sich vollkommen wie ein Original liest. Für die Ausstattung des Buches, auch den Bilderschmuck (Photographien von Brahms und einigen historisch gewordenen Gebäuden, einige Wiedergaben von Originalhandschriften) birgt der Name des Verlags. *A. F.*

Schumacher: *Liederbuch*. Verlag *Teubner*, *Leipzig*. Auf Grund der ministeriellen Verfügungen, betreffend die Neuordnung des Schulgesangs an höheren Mädchenschulen (vom 18. August und 12. Dezember 1908), ist verschiedenen Fachleuten die Anregung gegeben worden, den neuen Verordnungen Rechnung zu tragen und entsprechende Schulgesangbücher herauszugeben bezw. neu zu bearbeiten. Besonderes Interesse unter diesen verdient ein bei Teubner in Leipzig erschienenes Liederbuch von Schumacher, Gesanglehrer an der Dorotheenschule Berlin. Nebst einer Fülle prächtiger deutscher Volkslieder enthält das aus vier Teilen bestehende Werk für die Oberstufe eine Auswahl Chor- und Sologesänge vom 16. bis 20. Jahrhundert, wobei der Verfasser Kompositionen aufgenommen hat, die bisher in keinem Schulliederbuch zu finden waren, aber längst der klassischen Vokalmusik angehören, z. B. Oratorienchöre und Arien von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Mendelssohn. Das deutsche Lied selbst ist durch eine Reihe der besten Namen vertreten wie Abt, d'Albert, Beethoven, Brahms, Hildach, Jensen, Kuhlau, Loewe, Nägeli, Rubinstein, Silcher, Schubert, Schumann, Wagner, Weber u. a. Als einen glücklichen pädagogischen Griff im Sinn einer Konzentration des Unterrichts kann man es bezeichnen, wenn der Verfasser verschiedene Gedichte der Liebeslyrik, die in den neuen Lesebüchern auftreten, sowie zu wirksamer Unterstützung des fremdsprachlichen Unterrichts eine Anzahl französischer, englischer und italienischer Volkslieder in seine Sammlung hereingenommen hat. Die Anordnung ist übersichtlich und nach dem Grad der Schwierigkeit getroffen. Den drei ersten Heften ist eine Gesanglehre beigefügt. Neben mannigfachen Singübungen enthält sie das Wichtigste aus der Akkord- und Harmonielehre, die verschiedenen Formen der Vokal- und Instrumentalmusik, sowie das Wesentlichste aus der Geschichte des deutschen Lieds. Der theoretische Teil ist etwas lehrhaft und knapp abgefaßt. Da diese Hefte für die Schüler bestimmt sind, hätte auf eine ausführlichere Darstellung mehr Wert gelegt werden können, wenn man auch von der Voraussetzung ausging, daß der Gesanglehrer fachmännisch vorgebildet ist. Dessen besonderer Methode wäre trotzdem noch viel Spielraum übrig geblieben. Abgesehen davon, bietet aber dieses Schulliederbuch so viel Gediegenes, daß es jedem Gesanglehrer zur Erzielung eines guten Schulgesangs aufs wärmste empfohlen werden kann.

Willy Herrmann und **Franz Wagner:** *Schulgesangbücher*. Verlag *Chr. Friedr. Vieweg*, G. m. b. H., *Berlin-Großlichterfelde*. Eine weitere wertvolle Bereicherung der Schulgesangsliteratur bilden die aus demselben Anlaß von den Berliner Musikdirektoren Willy Herrmann und Franz Wagner herausgegebenen Schulgesangbücher. Diese Bücher bieten nicht nur eine stattliche Anzahl trefflicher Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts, sondern sie zeigen auch eine klare, anschauliche Methode des Gesangsunterrichts, die den Grund zur allgemeinen musikalischen Bildung legen soll. In diesen fünf bezw. sechs Heften wird dargetan, wie der Tonsinn geweckt, an der Hand der Schätze der Tonkunst der musikalische Geschmack gebildet wird, wie auf leicht verständliche Weise die Rätsel der Notenschrift gelöst und durch Darlegung der Grundlagen der allgemeinen Musiklehre und des Wichtigsten aus der Harmonielehre die jedem Gebildeten wünschenswerten Kenntnisse aus dem Gebiet des Gesangs und der Musik überhaupt mitgeteilt werden. In streng stufenmäßiger Folge behandeln Heft I—IV den Stoff der Unter- und Mittelstufe; das vierte Heft, für die Oberstufe bestimmt, ist ein Uebungsbuch, das nur noch theoretische Unterweisungen enthält. Die Auswahl der Lieder ist hier in der Hauptsache dem Lehrer überlassen. Es wäre jedoch zu begrüßen gewesen, wenn die Verfasser Heft V auch eine Sammlung von Gesängen als Muster beigegeben hätten. Das Musikdiktat hat eine eifrige Pflege gefunden. Das ist sehr löblich, denn zur Kontrolle des Fortschritts im Musikhören und in der Ausbildung des Gehörs ist es durchaus notwendig. Alles in allem liegt auch hier ein Werk auf, dessen Gehalt in praktische und pädagogisch anerkannte Prinzipien gefaßt ist und als Wegweiser zu einer verständigen Musikerziehung nicht nur den höheren Mädchenschulen, sondern auch andern Lehranstalten außerordentliche Dienste leisten wird. *H. P.*

* * *

Die Lieder des Zupfgeigenhansl nennt sich eine Sammlung deutscher Volksweisen, die *Theodor Salzmann* mit einer Klavierbearbeitung versehen hat. Erschienen ist das ausgezeichnete Sammelheft im Verlag von *Friedrich Hofmeister* in Leipzig, der sich bekanntlich durch seine Unterstützung der Lautenbewegung auf dem Gebiete des Volksliedes große Verdienste erworben hat. An die 250 Lieder sind hier vereinigt worden. Die Einteilung dieser reichen Sammlung ist glücklich, die Abschnitte heißen: Abschied, Minnedienst, Liebesklage, Balladen, Geistliche Lieder, Am Abend, Auf der Landstraße, Auf Schiffen und Rollwägen, Spinnstube, Soldatenlieder, Schnurren. Wenn wir hinzufügen, daß Lieder vom herrlichen alten „Ach Innsbruck“ an bis zum neueren schwäbischen Gemütsliede „Durchs Wiesetal gang i jetzt na“ (in Stuttgart wird der erste Takt etwas anders gesungen) aufgenommen worden sind, so kann sich der Leser ein deutliches Bild von dieser Ausgabe machen. Der Klaviersatz ist stilgemäß, beweglich, klangvoll. Der Preis ist billig, brosch. 2 M., schön gebunden 2.50 M. Dies neue Volksbuch ist daher zu empfehlen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 5 bringt an erster Stelle ein Klavierstück, das reizende, fein empfundene und schön klingende „Morgenständchen“, dessen Più lento e con sentimento von besonderer Anschaulichkeit ist. Der Vortrag muß zart und duftig sein, das Tempo etwas frisch und nicht schwerfällig. Der Mittelsatz und seine Wiederholung langsamer, etwas verliebt und schmachtend, mit einer schelmischen Pointe. An zweiter Stelle folgt ein Lied des bekannten Sängers zur Laute *Robert Kothe*, der mit dieser eigenen Komposition das Eichendorffsche Gedicht im Ton vorzüglich getroffen hat. Es ist natürlich nicht schwer, den Lautensatz in den entsprechenden Klaviersatz umzuwandeln, so daß auch die Nichtlautenisten das Lied verwenden können. Freilich, der Reiz des Lautensatzes wird auf dem Klavier nicht erreicht.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 15. November, Ausgabe dieses Heftes am 27. November, des nächsten Heftes am 11. Dezember.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

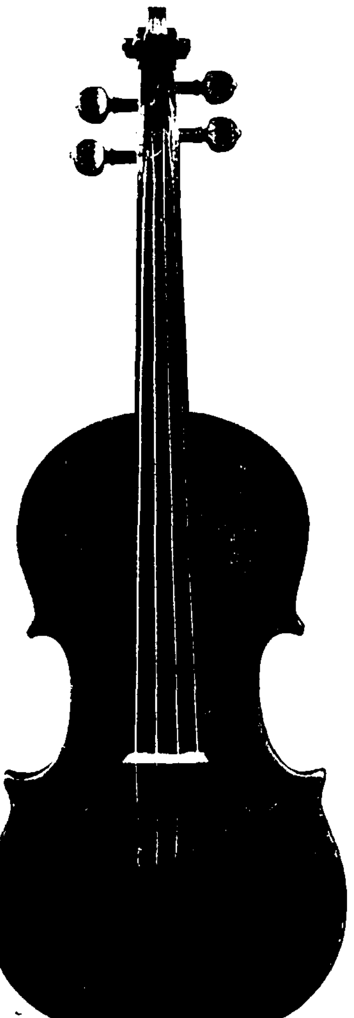
E. App., Hann. Auers Taschenbuch für die Musikwelt, 1. und 2. Bändchen à 1.20 M. Verlag Auer, Stuttgart. Beruf des Klavierlehrers von C. R. Hennig. Verlag Merseburger.

K. A. in A. Herr Ludw. Riemann, Gesanglehrer am Gymnasium zu Essen a. R., wird Ihnen Näheres über Ihr Thema angeben können.

H. Z. Es geht leider nicht, daß wir über Konzerte, die zunächst nur den engsten Kreis interessieren, berichten. Wie wir früher schon oft mitgeteilt haben, bringen wir *prinzipiell* keine Kritiken aus andern Zeitungen. Wir bedauern, Ihnen in diesem Falle nicht gefällig sein zu können.

W. L. Wir empfehlen Ihnen für Ihren Zweck die „Sammlung berühmter Musiker“, die früher von Reimann herausgegeben wurde und jetzt in der Schlesischen Verlagsanstalt (vormals Schottländer) in Berlin erscheint. Liszt erscheint demnächst, die übrigen von Ihnen genannten Meister sind vorhanden. Im übrigen verweisen wir auf unsere *Besprechungen*, die unsere Leser über alles Wissenswerte in fortlaufender Reihenfolge aufklären. Siehe Wagner-Heft.

E. F. in K. Sie möchten einen diesbezüglichen Bescheid? Wir können Ihnen nur wiederholen, daß wir es zu unserem



Bedauern nicht anders einrichten, die einlaufenden Werke der Reihe nach zu besprechen. Alle Einläufe werden unter den Neuerscheinungen zunächst dem Titel nach usw. aufgeführt. Es liegen ganze Stöße von Liedern bei uns. Wir raten bei Herausgabe gerade von Liedern zu besonderer Vorsicht. Der Markt ist überschwemmt.

K. L., R. Von neueren Biographien Beethovens ist die von W. A. Thomas-San Galli zu nennen, die bei Piper & Co. in München erschienen ist, ein größeres Werk (Preis 5 M.). Von älteren käme für Sie wohl die von B. Marx in Betracht. Die G dur-Sonate für Violine und Klavier von Rust ist bei Schweers & Haake in Bremen erschienen. Natürlich nur in Originalbesetzung. — Mälzels Metronom bekommen Sie in jeder Musikalienhandlung.

Pastor M. Tr. Von dieser Ausgabe ist uns nichts bekannt. Oder sollte sie uns entfallen sein? Bei Peters in Leipzig werden Sie Auskunft erhalten. Wenn Sie sich gedulden können, vielleicht. Zunächst freilich sind wir versehen.

A. R. Metronombezeichnungen finden sich für diese Stücke nicht. Wozu diente das Rückporto?

E. K. An Literatur ist zu nennen: Kalkbrenner: Die Organisation der Militärmusikkorps aller Länder (1884); Wieprecht: Die Militärmusik; Rott: Der Dienst im Heere als Militärmusiker (1898). Ueber Verlag usw. werden Buchhandlungen gern Auskunft geben. In No. 17 des Jahrgangs 1889 ist eine militärgeschichtliche Skizze erschienen; außerdem hat Max Chop eine größere Studie: Zur Entwicklung der deutschen Militärmusik, Heft 21 und 22 des Jahrgangs 1909 der „N. M.-Z." veröffentlicht.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 13. November.)

W. T—dorf, Zw. Die Gemüter Ihrer „Büßenden Pilger" sind schwer bedrückt, das fühlt man. Die Melodik ist erstarrt. Der ganze Seelenjammer gibt sich in heulender Chromatik kund. Ihre „Berceuse" in G dur geht geflissentlich dem G dur-Akkord aus dem Weg: orgelpunktartig klebt sie vom ersten bis zum letzten Takt an dem Ton g, ohne in etwas melodischen Schwung zu geraten. Vielleicht hängen Sie noch ein bewegliches Trio an.

K. Grö—er, R. Ihr Traumbild „Herbst" ist zu skizzenhaft, als daß sich etwas damit anfangen ließe. Schlecht wirken die Leittonverdopplungen darin.

„ou — 17." Für einen Seminaristen eine ungewöhnliche Leistung. Das Unzulängliche an Ihrer Choralphantasie werden Sie bei späterem Studium selber einsehen. Bilden Sie Ihr Talent an guten Vorbildern weiter, daß später einmal ein tüchtiger Orgelspieler aus Ihnen werde. Ihre Spieltechnik scheint schon gut entwickelt zu sein.

Cy. Ihre spezielle Begabung fürs volkstümliche Genre haben wir schon früher anerkannt. Sie sollten einen erfahrenen Musikmeister zum Berater haben, der mit Ihnen die Chorsätze am Instrument durchspräche und dann die Spreu von dem Weizen sonderte. Wir können uns hier unmöglich auf die 15 Männerchöre näher einlassen. Schon „Der Rosengarten" böte Gelegenheit zu verschiedenen Ausstellungen. Daß die Sätze denn doch gar zu häufig sich an Bekanntes anlehnen, muß Bedenken verursachen.

A. L., W. „Vergiß, mein Volk" ist ein dilettantisches Produkt mittlerer Güte. Flotter ist der Walzer ausgefallen.

J. H—dl, Br. Das gemütvolle Abendlied zeigt, daß Sie bei ernstem Willen in der Liedkomposition schon etwas erreichen können. Der Umfang Ihres Liedes beansprucht eine Tenorstimme (nicht Bariton).

Rob. Sch—er, Schw. Sie sind ein gewiegter Vertoner, der den Linien des Textes folgt und artig gestaltet.

E. H. Ihr mit bescheidenen Mitteln gesetztes Wiegenlied ist nicht ohne Wirkung. Der dritte Vers ist klug und fein behandelt. Auf die Triolen und Sechzehntel in der Begleitung könnte verzichtet werden.

S. L., R. Sie sind uns noch in guter Erinnerung. Der eigenartige Impressionismus Ihrer Darstellungsweise sagt nicht jedem Empfinden zu. In der Harmonik der Begleitsätze machen Ihre Illustrationen den Naturstimmungen noch am ehesten gerecht. Oftmals machen die Bilder einen erzwungenen, herben Eindruck, der zu der Grundstimmung der prächtigen Verse von Dr. Owlglaß nicht passen will; sie sind zu wenig intuitiv erfaßt. Man gewinnt den Eindruck von der gedankenschweren, aber nicht immer überzeugenden Sprache eines philosophischen Kopfes. Hätten Sie nicht Gelegenheit, die Lieder in einem öffentlichen Konzert Probe bestehen zu lassen? Im übrigen allen Respekt vor Ihrer künstlerischen Bildung.

Besprechungen.

Karl Wezel, op. 1: Zwei geistliche Lieder für mittlere Singstimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung. 1 M. 1. Laß, o Welt, o laß mich sein (Mörike). 2. Herr, schicke mir ein Streiflein Sonne (Schänzlin). — Op. 2: Zwei Lieder für eine Stimme mit Klavierbegleitung. 1.50 M. 1. Mein Mütterlein (L. Wetzel). 2. An den Mond (Goethe). — Op. 3: Zwei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. 1.50 M. 1. Vorfrühling (P. Barth). 2. Maienwünsche (Talmon-Gros). (Verlag *A. Auer*, Stuttgart.) Sechs anmutige Gesänge volkstümlichen Gepräges, schlicht, aber warm empfunden. Für häusliche Musik, kleine Vereinsaufführungen, in denen Banalitäten ausgeschlossen sind, sehr zu empfehlen.

M. K.

Unserem heutigen Hefte liegen Prospekte der Firmen **B. Schott Söhne in Mainz, Wilhelm Hansen in Kopenhagen und Leipzig** sowie **Otto Spamer in Leipzig-R.** bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Instrumentalmusik.

Bantock, Granville: Serenade „In ther far West" for String Orchestra, komplett 6 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sibelius, Jean: Scènes historiques, Suite für großes Orchester; op. 25: No. I—III à 6 M., komplett 15 M.; op. 66: No. IV und VI à 6 M., No. V 3 M., kompl. 12 M. Ebenda.

Aubert, Louis, op. 6: Suite Brève, Partition d'Orchestre 7 Frcs. A. Durand & Fils, Paris.

Pommer, W. H., op. 21: Quintett in d moll für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell 10 M. D. Rahter, Leipzig.

Ferrata, Giuseppe, op. 28: String Quartett in G major Score netto 1.50 $, Parts netto 2 $. J. Fischer & Bro, New-York.

Wuthmann, L.: 150 Choralmelodien zum Studium für Harmoniumschüler 1.60 M. Louis Oertel, Hannover.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Psychologie der Kunst.

Von SEMI MEYER (Danzig).

Die Psychologie ist eine begehrliche Wissenschaft. Sie reckt ihren Arm nach allem, was in den Gesichtskreis menschlichen seelischen Erlebens fallen kann, und sie zieht sich leicht den Vorwurf des Uebergreifens von allen denen zu, die eine saubere Abgrenzung der wissenschaftlichen Forschungsgebiete für möglich oder gar für notwendig halten. Kein Geringerer als Kant hat einmal geäußert, die Vermischung der Wissenschaften bringe nur Verwirrung. Aber das Leben der Wissenschaft ist über solche Engherzigkeit hinweggeschritten, man hat sich gar überzeugen müssen, daß die Einzelwissenschaften gerade an ihren Grenzgebieten am fruchtbarsten sind, wo sie miteinander in Berührung treten. Die Psychologie aber als die Grundlehre vom geistigen Sein und Werden findet überall Anknüpfungen und ihr Gebiet läßt sich schlechterdings nicht abgrenzen, das liegt einmal in der Natur der Sache. Das Schelten aber über Verwirrung und Uebergriff hat nur in einem Vorurteil seinen Grund, das eigentlich jeder Schritt des Lebens Lügen straft, in der seltsamen Ansicht nämlich, daß es am Platze sei, jede Art Geschehen nur von einem Gesichtspunkt zu betrachten, als nähme jemand dem andern etwas fort, wenn er von den zahllosen Seiten, die in Wirklichkeit jeder Gegenstand bietet, den Angriff von einer zweiten unternimmt.

So vieler Worte bedarf es tatsächlich, um der Rede von einer Psychologie der Kunst bei all denen ein Ohr zu werben, die alle wissenschaftliche Einsicht über die Kunst von grundsätzlich anderen Ausgangspunkten zu erwarten sich gewöhnt haben, als von einer Betrachtungsweise, die die Kunst zunächst als eine Tatsache des menschlichen Seelenlebens neben zahllosen anderen in ihrer Verbreitung und in ihren Bedingungen festzustellen versucht, um sie in die Gesamtheit des geistigen Geschehens einzureihen. Eine Psychologie der Kunst muß in erster Linie das Erlebnis ins Auge fassen, das wir Kunstgenuß nennen, sie verlegt damit den Schwerpunkt ihrer Betrachtung aus dem Werk der Kunst in das kunstaufnehmende Bewußtsein, und wenn sie schließlich auf ihrem Wege zu einem nicht weiter erklärbaren Werte gelangt, so hat sie eine solche nicht weiter auflösbare Wirklichkeit eines Wertes immerhin in einen ganz anderen Zusammenhang gestellt, als wenn von einem Grundwert der Schönheit oder einer Norm des Schönheitswertes der Ausgang genommen wird, von dem zum Kunsterlebnis selbst herabzusteigen sich immer wieder als eine mißliche und nur gezwungen lösbare Aufgabe erwiesen hat. Es wird niemand einfallen, der anderen Betrachtungsweise, die das Ganze der Kunst in einem Angriff erobern will, einer Aesthetik von oben, wie man gesagt hat, ihr Recht zu bestreiten und auch nur das Leben zu verkümmern, jeder versuche es auf seine Weise, aber er lasse auch dem Mitstrebenden freie Bahn.

Die Ansätze zu einer Psychologie des Schönheitserlebnisses sind bereits einige Jahrzehnte alt, aber zu einer Wissenschaft wollten sich die spärlich bleibenden Versuche nicht recht runden, es blieben unzusammenhängende Einzeltatsachen. Da ist im vorigen Jahre ein Buch erschienen, das zum mindesten das große Verdienst hat, einen Ueberblick über das ganze Gebiet der Probleme einer Psychologie der Kunst zu ermöglichen. Daß die eigentliche Kunst nur ein Teilgebiet des Schönen ist, daß die Kunst nur das Schöne sucht und mit Absicht gibt, das wir, wenn auch minder rein, so doch gewiß nicht minder tief überall erleben können in der Natur wie im Kulturdasein, das wird es selbstverständlich nicht verhindern können, daß der Ausgangspunkt für wissenschaftliche Untersuchungen in erster Linie immer das Kunsterlebnis bleiben muß, das wir in unserer Hand haben und das wir deshalb in seinem Verlaufe eher verfolgen können.

Der schon durch zahlreiche Arbeiten über Kunstfragen wohl bekannte *Richard Müller-Freienfels* veröffentlicht im Verlage von Teubner ein Werk „Psychologie der Kunst", auf das die Aufmerksamkeit der Musikwelt zu richten schon deswegen nahe gelegt wird, weil in dem Buche im Gegensatz zu fast allen Werken, die eine Aesthetik geben wollen, der Musik der Platz gegeben wird, der ihr gebührt. Die Musik ist ein Zweig der Kunst, der sich nicht jedem eröffnet.

Daß aber jemand sich mit allgemeinen Kunstfragen zu befassen für berechtigt hält, daß jemand das Wesen der Kunst ergründen zu können sich einbildet, dem der Sinn für die tiefstwirkende aller Künste abgeht, das ist schon ein verdächtiges Mißverhältnis und gestattet wohl über den Wert mancher Leistungen ein Kopfschütteln von vornherein. Ein Kant mußte für den Ausbau seines Systems auch über Schönheit und Erhabenheit ein Wörtlein sagen. Er hat es gewiß ungern getan, denn der Denker hatte zur Kunst offenbar überhaupt kein Verhältnis, er kannte kaum etwas Rechtes und seine Bemerkungen machen auf jeden Unbefangenen den Eindruck des Unbelebten, der große Mann redet von etwas, was ihm ganz fern lag und im Grunde des Herzens wahrscheinlich recht gleichgültig blieb.

Er hat seine Nachfolger gefunden in unserem Vaterland, das nicht ohne Grund in der ganzen Welt als das Land der Leute gilt, die alles, was man sie fragt, aus der Tiefe ihrer reinen Vernunft zu beantworten versuchen. Bekannt ist das Scherzwort, daß wenn man einen Franzosen fragt, was ein Kamel ist, er in seinen Pariser zoologischen Garten gehe, während der Engländer eine Forschungsreise unternehme, der Deutsche aber frage bei seinem Vernunftprinzip an. So haben sie dort auch von wegen der Kunst bei uns zu Lande immer wieder sich Rats holen wollen, während die Nachbarn schon längst bescheidener die Kunst dort gesucht haben, wo man sie findet, sei es von Natur gewachsen, sei es hingepflanzt oder künstlich aufgezogen und als ein Stück der standesgemäßen Lebensart ins Programm der Lebensführung aufgenommen. Als ein Stück des Geisteslebens kann die Kunst nur dort Wurzeln haben, wo sie geistiges Bedürfnis und eigentlichstes geistiges Erleben ist oder doch wird.

So ist die Vielseitigkeit der Angriffspunkte mit Händen zu greifen. Kunstgeschichte und Kunstbeschreibung greifen ineinander mit der Zergliederung des Kunsterlebnisses und nur gerade von dem hohen Roß der letzten Begriffe führt keine Brücke mehr zu den Einzeltatsachen. Die philosophische Betrachtung der Kunst dient nur den eigentlich philosophischen Zwecken, sie erfüllt ihre eigenen Bedürfnisse mit der Gewinnung letzter Prinzipien. Daß aber kein Mensch, der mit lebendiger Kunst zu schaffen hat, Lust hat, in die hohen Regionen des reinen Denkens zu folgen, das kann man niemand verargen, das muß aber um so mehr auffordern, jede andere wissenschaftliche Betrachtungsweise einer größeren Schicht zugänglich zu machen. Die Aesthetik verweist für alle ins einzelne gehenden Fragen auf die Geschichte der Kunst, die allenfalls durch eine vergleichende Kulturwissenschaft zu ergänzen wäre, die die Kunst besonders bei niederen Völkern aufsucht. Aber damit kann unmöglich alles getan sein.

Die Geschichte der Kunst ist uns nicht überliefert, wie die Taten der großen Menschen unter bekannter Verschweigung der Leiden, die sie mit ihrem Tun meist den andern gebracht haben, sondern die Werke der Kunst selbst liegen uns vor, und sie erzählen uns nicht, wie sich die Menschen einst, als sie entstanden, zu ihnen gestellt haben, sondern da hängen die Bilder schön eingereiht in üppigen Museen, da stehen die alten Bauwerke rings umgeben von dem Neuen, was das Lebensbedürfnis unserer Zeit schafft, da liegen die alten Dichtungen mitten zwischen modernen Romanen, und da sind die Werke der Musik, zugänglich gemacht für jeden Liebhaber und ausgeführt nicht von den Menschen, für die sie gemacht worden sind, sondern von Kindern einer anderen Zeit, mit einem anderen Lebenstempo und einem anderen Lebensbedürfnis. Wir kennen gar nicht die Geschichte der Kunst, wenn wir von den Werken nicht auch hinblicken zur Kunstwirkung auf die Menschen, zu denen jene überlieferten Werke sprachen.

Die geschichtliche Betrachtung verwickelt sich demnach schon mit dem Kunstleben der eigenen Zeit. Wir stehen als genießende Menschen mehr und dazu meist mit weit größerer Aufmerksamkeit vor dem Kunstwerk, das gar nicht für uns geschaffen ist, vor den Leistungen einer anderen Zeit als vor denen unserer Zeitgenossen, und es bedarf keines Beweises, daß darin schon ein Moment erscheint und stark hineingreift in das Kunstleben, das an sich nichts weniger ist als ein zum reinen ästhetischen Erleben gehöriges Stück des Kunstgenusses. Die Leute stehen alle mit Andacht vor dem Alten, schon weil es alt ist. Die Sixtinische Madonna in Dresden anzuschauen, mag manchem vielleicht wirklich eine Kunstandacht sein. Daß andere tiefer und mehr unserer deutschen Art nach Fühlende bei der benachbarten Holbeinschen mehr finden, ist ganz gewiß. Aber für den Kunstpsychologen ist der Besuch bei dem prahlerischen Italiener um so lohnender. Denn da stehen Menschen herum mit allen Arten, Graden und Formen von Begeisterung, die man sich nur zusammen wünschen kann: Stille und Laute, Aufgeregte und Ruhige, Verzückte und Kühle, Versunkene und den Standpunkt Suchende, vor allem aber nur Wissende, höchstens einige Alte, die von den Jungen aufgeklärt werden. Gemalt hat der Mann das Bild für eine Kirche, für andächtige Leute eines eigenen Volkes und einer eigenen Zeit, deren Andacht ein Bild braucht und ein Bild, wie es da vor uns hängt, das, wenn wir ehrlich sein wollen, uns von nichts erzählt, als wie äußerlich doch auch eine Andacht sein kann.

Es gibt kein reines Schönheitserlebnis, weil der menschliche Geist sich nicht zerstückelt, sondern bei allem Wechsel der Eindrücke und bei allem Reichtum des eigenen Wirkens eine Einheit festgehalten wird, die das Entfernteste zu verschmelzen gestattet. Der Schönheitseindruck steht sogar vielen anderen an Geschlossenheit bei weitem nach, er verlangt eine Aufnahme in das Innerste der geistigen Persönlichkeit, um überhaupt voll ergriffen zu werden, er bleibt ein äußerliches Ereignis oder nur ein wesensfremdes Stückchen Genuß, solange er nicht in der Aufnahme in das wirkliche Eigentum der Person seine Vertiefung erhält. Als geistige Persönlichkeiten aber führen wir unser Leben, nicht um uns vor jedem und allem unserer Eigenart zu entledigen, sondern um die Eindrücke in unsere Persönlichkeit hineinzuarbeiten, und wenn wir uns beeinflussen lassen, doch immerhin unser Wesen jedem fremden entgegenzustellen und aufzunehmen, wo und wie wir aufzunehmen begabt sind.

Deswegen muß eine Psychologie der Kunst ihren Ausgang nehmen von der Aufnahme des künstlerischen Erlebnisses. Das tut der Verfasser des oben genannten Buches folgerichtig, er versucht zum ersten Male eine Psychologie des Kunstgenusses durchzuführen, und wie stark entgegengesetzt der Standpunkt, der hier die Betrachtung eröffnet, dem der reinen Aesthetik sein muß, das zeigt sich allerdings auf der Stelle in der Hervorhebung der Abhängigkeit und unvermeidlichen Gebundenheit des künstlerischen Erlebnisses mit allerlei Seiten des menschlichen Geistes, die zum Teil recht weit abliegen von Formensinn und Urteilskraft. Die alte Aesthetik reißt das Schönheitserlebnis heraus aus einem notwendigen Zusammenhang und versucht es auf eigene Füße zu stellen. Ein solch harter Eingriff in das Gewebe seelischen Geschehens ist seines Mißerfolges im voraus sicher. Es gibt kein reines Schönheitserlebnis, in der Natur schon gewiß nicht, aber auch nicht vor dem aufs feinste auf die Wirkung berechneten Kunstwerk. Es ist auch gar nicht von vornherein ausgemacht, daß das Ideal des Kunstschaffens sein müsse, zu reinen ästhetischen Erlebnissen zu führen; wir stehen ja mitten in einer Strömung, die die Kunst wieder mehr ins Leben hineinstellen, sie mehr hineingießen will als eine veredelnde Form und eine erhöhende Zugabe in alles, was uns für die Bedürfnisse des Tages umgibt. Zu jeder Stunde aber bringen wir doch gewiß nicht die Sammlung für einen Schönheitskult auf.

Die Musik ist gewiß unter allen Künsten noch die, die sich am reinsten hält und Nebenzwecke zu einem guten Teil ausschließt. Aber zu erinnern ist doch als für die Psychologie besonders wichtig, welche Bedeutung die Musik in den religiösen Kulten aller Zeiten und Völker von je gehabt hat, wie sie wohl in allen Kulturkreisen eine fast unentbehrliche Hilfe bei festlichen Veranstaltungen jeder Art ist, wie sie als Reiz benutzt wird, um Begeisterung zu erzeugen und zu unterhalten. Also auch unsere Kunst entfaltet allerhand Wirkungen, die im geistigen Leben von reiner Kunstandacht weit genug abliegen.

Die Aesthetik nennt das Kunstwerk schön, sie gibt ihm einen ästhetischen Wert, ohne von dem Schönheitserlebnis der aufnehmenden Person zu sprechen. Der Aufnehmende aber ist nicht immer derselbe und im wirklichen Kunstleben ist noch nicht einmal eine stetige Annäherung an irgendein Ideal erkennbar, vielmehr steht seine Gesamtheit unter genau denselben mannigfaltigen Einwirkungen wie

alle geistige Kultur und die Kunst ist heute in einem Zeitalter der Ausschüttung ihres heiligen Geistes über Kreise, die zu ihrer Aufnahme gar nicht vorbereitet sind, unvermeidlich zu einem guten Teil dem alles Eigengeistige zermalmenden Modeteufel verfallen. Die Kunst anderer Zeiten gehörte einem engen, dafür aber sicherer aufnahmefähigen und gleichartigen Kreise, sie konnte im Zeitalter unserer Klassiker die ganze Lebensanschauung von sich aus zu gestalten unternehmen. Die Nachteile der Abgeschlossenheit liegen wohl auf der Hand, aber wie furchtbar sich die einer Verallgemeinerung des Kunstbedürfnisses bemerkbar machen würden, das hat wohl niemand geahnt. Die Masse bleibt als solche geistig stumpf, der Geist regt sich nicht in jedem und seine feinsten Blüten sind nicht für jedermann. Nicht jede Geistesschöpfung kann hinausgetragen werden in die bunte Menge, die auch das Höchste zu sich herabzuziehen verstehen wird, wenn man es ihm aufdrängt.

Gäbe es ein reines Kunsterlebnis, das in der Tiefe der Menschennatur angelegt, nur der Gelegenheit bedürfte, um sich in seiner reinen Herrlichkeit zu offenbaren, so wäre es ein leichtes, die Menschen zur Kunst zu erziehen. Niemand wird die Bestrebungen tadeln, das Kunstbedürfnis, wo es sich zeigt, zu veredeln, aber man hüte sich vor einer Verwechslung mit einem bloßen Unterhaltungsbedürfnis. Entschieden zu widersprechen aber ist einer Bewegung, die mit der künstlerischen Erziehung bei der Wiege anfangen will. Beim Kinde sind die Voraussetzungen der Vertiefung in ein Kunstwerk samt und sonders nicht erfüllt, und umgibt man es vom ersten Schritt mit einer künstlerisch verfeinerten Lebensführung, so zieht man nichts groß als ein gedankenloses Bedürfnis, das gänzlich mechanisiert die Kunst schließlich hinnehmen muß. Die Kunst nicht dem Kinde, sondern den Mündigen!

Man muß sich verwundern, daß gerade jene, die im Kunstgenuß nichts Geringeres sehen wollen als ein Nacherleben des künstlerischen Schaffens, so schnell bereit sind, allen und jedem, dem unmündigen Kinde wie der gedankenlosen Masse ein solches doch wahrhaftig nicht leicht zu findendes Nacherleben zuzutrauen. Da zeigt der psychologische Standpunkt doch viel mehr Lebensnähe, die er aus der kühlen Tatsachenforschung gewinnt. Müller-Freienfels widmet sein zweites Kapitel dem künstlerischen Schaffen, er versucht, so gut das heute angängig ist, einen Einblick in das innere Getriebe der Künstlerarbeit zu gewinnen. Er kann uns nicht in die Geisteswerkstätte hineinführen, ohne auch hier die vielen Seiten der Sache in einer Art zu beleuchten, die manchem nüchtern erscheinen wird, die aber dafür den Vorzug der Lebenswahrheit besitzt gegenüber vielen geradezu kindischen Vorstellungen vom Künstlertum, die vielfach im Umlauf sind. Der Künstler ist ein Arbeiter, so gut wie jeder andere Kopfarbeiter.

Vielleicht sogar hebt der Verfasser noch gar nicht zur Genüge hervor, was heute in der Psychologie allgemein anerkannt ist, daß der Bereich der Phantasie sich weithin ausdehnt über das gesamte Geistesschaffen, über alle Seiten des so weit verzweigten Wirkens an der Mehrung der Geistesgüter, daß der Forscher so wenig ihrer entbehren kann, wenn seine Leistung wirklich vorwärts führen soll, wie der Erfinder oder der schöpferische Staatsmann. Aber von der Befruchtung durch die Phantasie bis zur Vollendung eines Meisterwerkes ist ein weiter Weg und Schweiß muß es sich jeder kosten lassen. Daß dann allerdings der unvermeidliche Troß der Nachahmer, der Armen an Schöpferkraft der Phantasie, wenn sie ihre Arbeit sauber machen, in Selbstüberschätzung verfallen, daß die sogenannten Sachverständigen immer wieder vor dem Neuen, das die Lieblinge der Muse ihnen vorsetzen, erschrecken, das alles liegt nun einmal im Lauf der Welt, das ist zu tief in der Natur des menschlichen Geistes begründet, als daß es je anders werden könnte.

Nach solcher Vorbereitung erst eröffnet das Buch die Betrachtung der Kunstmittel selbst und es widmet den Kunstformen der Musik vor allen andern eine recht ausführliche Darstellung, der ein Interesse abgewinnen muß, auch wer auf ganz andere Betrachtungsarten eingeschworen ist. Nach einer wohl nur als Versuch gedachten Behandlung des Problems der Wertung vom psychologischen Standpunkte, also einer wirklichen Eroberung des letzten Standpunktes von unten her, gibt das Buch als Schluß eine leider zu kurz ausgefallene Beurteilung der Beziehungen der Kunst zum Gesamtleben. Der Forderung einer rein ästhetischen Kultur ist der Verfasser naturgemäß abhold, da ihm die Verwebung der Kunst mit allen Seiten des Geisteslebens vor Augen steht.

Ist auch das Werk noch lange keine Vollendung einer Wissenschaft, so eröffnet es doch mit einem Schlage einen Ausblick über die Vielseitigkeit der Aufgaben und die Schwierigkeit der Fragen, die sich hier auftun. An der Hand dieses Führers wird es ein vielversprechendes Unternehmen sein, die schwebenden Fragen anzugreifen. Das Buch sei jedem empfohlen, der noch nicht alles zu wissen glaubt, wenn er ein Schlagwort hat, an das er sich halten kann, und ein Prinzip, bei dem er sich in jeder Verlegenheit Rat holt.

Wie ein „Walzer“ entsteht.

Plauderei in Briefen an eine Freundin.

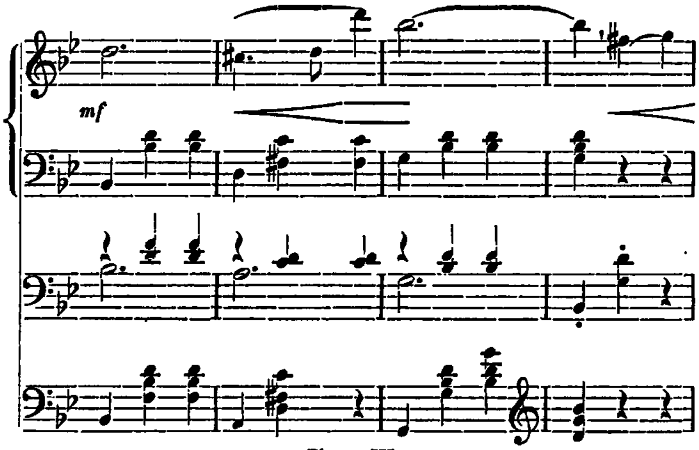
Von E. SÖCHTING (Magdeburg).

(Fortsetzung.)

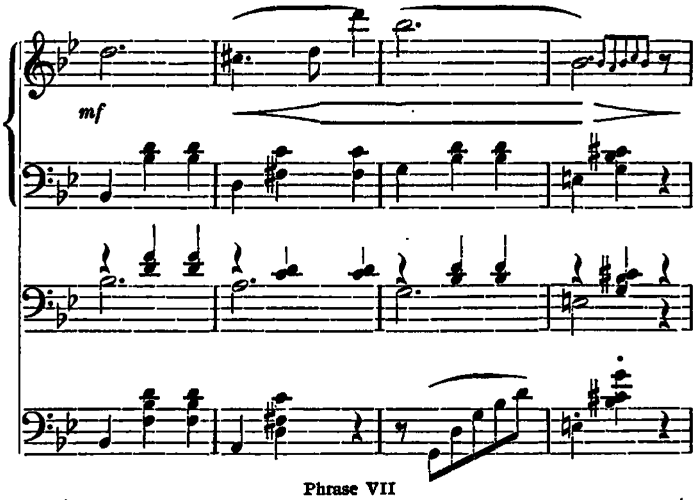
Die Melodie des Trio wäre nun fertig erfunden, und ich glaube, daß es Dir, liebe Freundin, jetzt gelingen würde, die richtige Harmonie dazu zu finden.







Phrase III



Phrase VII



Phrase IV



Phrase VIII



Phrase V



Phrase VI

Wegen einiger besonders zu wählenden Harmonien im Triosatze möchte ich aber dennoch einige Bemerkungen machen.

Wie schon erwähnt, ist in unserem Trio und zwar in den Phrasen I und V die Melodie dem Basse zugeteilt (Beispiel 30), so daß wir an diesen Stellen die Begleitung dem Diskant oder Oberstimme geben müssen.

Die 3 Hauptakkorde, mittels welcher unser B dur-Teil zu harmonisieren wäre, sind die B-, F- und Es-Dreiklänge sowie der Septakkord *(f a c es)* mit allen Umkehrungen.

Die erste Phrase mit der Melodie im Basse kann in jedem Takte mit dem B dur-Akkorde begleitet werden, da die Melodietöne diejenigen des B dur-Dreiklangs enthalten, mit Ausnahme des zweiten Tones *c* [1].

Die zweite und die parallele sechste Phrase kann in den ersten beiden Takten mit B dur, im dritten und vierten mit dem Hauptseptakkord gesetzt werden.

In Phrase III und der parallelen Phrase VII konnte einmal der B dur verwandte g moll-Dreiklang mit einleitendem Septakkord *(d fis a c)* Verwendung finden.

Phrase IV mit den bis zur Dominante absteigenden Motiven bildet die Ueberleitung zur ersten Phrase und kann daher durchweg mit dem Septakkord von B dur *(f a c es)* harmonisiert werden.

Phrase V, in welcher der Baß wieder die Melodie hat, wurde die B dur-Harmonie dem Diskant (diesmal als Akkordbrechung) zugeteilt.

Die letzte Phrase (VIII) mit dem Seufzermotiv darf (da die Melodie zur Tonika führt) nur mit dem üblichen Ganzschluß I, V, I (B dur — F dur — B dur) gesetzt werden.

NB. Daß der Baßton im ersten Takte der Phrase VIII nicht den Grundton *(b)* nimmt, sondern die Quinte *(f)* — wodurch der Quartsextakkord *(f b d)* entsteht — ist die Folge des im vorigen Takte (Phrase VIII Takt 4) benützten verminderten Septakkords *(e g b cis)*, welcher sich nicht in den Grundton *(b)*, sondern besser in den Quartsextakkord *(f b d)* auflöst.

Durch Einführung des Trio in unserem Walzer hast Du, liebe Freundin, nun die am meisten übliche Form des Tanzstückes kennen gelernt.

---

[1] NB. Das nicht zum Akkord gehörende *c* des zweiten Taktes wird, als sogenannter Durchgang betrachtet, gleichfalls mit B dur gesetzt.

Mit dem Trio sind wir aber noch nicht am Schlusse der Komposition angelangt. Diese darf nur in der Haupttonart (hier in F dur) schließen.

Daher ist es üblich, nach dem Trio die beiden ersten Teile in der Folge: erster, zweiter und nochmals erster Teil, zu wiederholen, so daß der erste Teil mit der Haupttonart im ganzen viermal auftritt[1].

V.

Die 3 Teile unseres Walzers reihen sich infolge der richtig gewählten Tonarten lose aneinander, wie es bei den sogenannten Tanzsuiten[2] üblich ist.

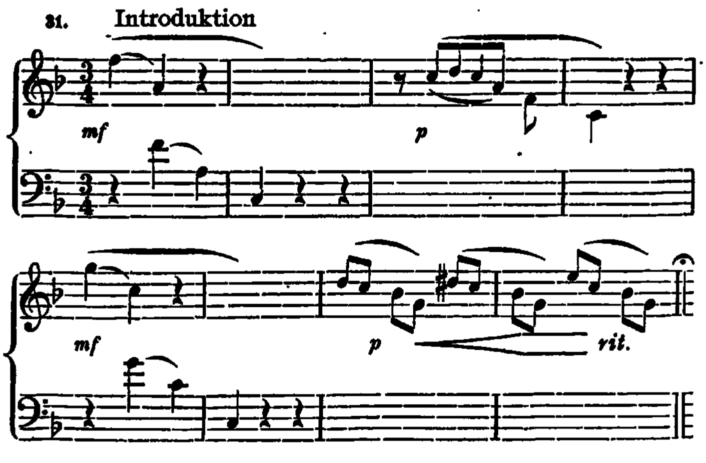
Man kann nun dem Ganzen noch ein Vorspiel (Introduktion), Zwischenspiele oder Ueberleitungen (Gänge), welche die Teile miteinander verbinden, sowie ein Nachspiel (Coda) geben; hierdurch wird die Komposition eine mehr vollkommene, und man spricht dann von einem „Valse de Salon", „Valse brillante", „Valse de Concert" usw.

Ich will Dir nun, liebe Freundin, betreffs der Erfindung solcher Vor-, Zwischen- und Nachspiele in dem Folgenden noch einige Winke geben.

Für das Vorspiel oder die Introduktion genügen 8 Takte, und es wird am besten mit dem Hauptmotive und vielleicht noch mit einem beliebigen andern gebildet.

Für unseren Walzer würde folgendes Vorspiel (Beispiel 31) passend sein:

31.



Das Vorspiel steht in der Haupttonart und muß mit dem Dominantseptakkord, als Ueberleitungsharmonie, schließen. Statt eines Akkordes dient auch eine Tonleiter- oder Akkordfigur, welche die Töne des Septakkordes enthält, wie Takt 8 zeigt. Wir benützten hier zur Introduktion das Hauptmotiv *(f a)* und gaben es dem Diskant im ersten Takte auf dem ersten und zweiten Viertel, während es von dem Baß auf dem zweiten und dritten Viertel eine Oktave tiefer nachgeahmt wird. Der zweite Takt bringt nur die Dominante *(c)* im Basse, so daß den beiden ersten Takten (erster Abschnitt) die F dur-Harmonie (in der Quartsextakkordlage) zugrunde liegt.

Der dritte und vierte Takt (zweiter Abschnitt) bringt das Motiv II (Achtelfigur *c d c a f*) und schließt wieder mit der Dominante *(c)* ab. Die Harmonie bleibt also dieselbe wie im ersten Abschnitt, also F dur.

Takt 5 und 6 (Abschnitt III) bringt das erste Motiv in freier Sequenz mit den Intervallen des C dur-Akkordes. Beiden Takten liegt also der Akkord der fünften Stufe (C dur) zugrunde.

Takt 7 und 8 (Abschnitt IV) bringen eine Achtelfigur mit den Tönen des Septakkordes (in zweiter Umkehrung = Quintsextakkord = *g b c e*), welche mit den Durchgangstönen *d-dis-e* in der Oberstimme gut in das Hauptmotiv des Teil I einleitet.

Du wirst verwundert sein, liebe Freundin, daß ich bei der Besprechung der Introduktion gleich die Harmonie erwähnte.

Die Einleitung ist nämlich „figuriert" gehalten, das Ganze ist einstimmig gedacht, doch liegen den Figuren oder Passagen bereits die Harmonien zugrunde, welche zur Einführung in den Teil I nötig sind, nämlich die F dur- und C dur-Harmonie nebst Septakkord von C dur.

Die Figuren sind beim Spielen auf beide Hände verteilt. Man nennt diese Satzweise den Klavierstil. Da beide Hände beim Ausführen bereits tätig sind, so fehlt eben eine dritte Hand, um die Begleitung zu übernehmen; auch würde eine solche bei der Einleitung und bei den Zwischenspielen als schwülstig erscheinen und ohne Wirkung sein. Introduktion und Zwischenspiele sollen kadenzierend gehalten sein (d. h. als Verzierung dienen und von einer Stimme gespielt), um so mehr tritt dann die rhythmische Walzerbegleitung, welche währenddem pausierte, beim Einsatz des jeweiligen Teils hervor.

Zwischen dem ersten und zweiten Teile bringt man kein Zwischenspiel, da die Tonarten der Stufen I und V als nächstverwandte sich direkt verbinden lassen; auch soll man des Guten nicht zu viel tun und diese Ueberleitungen oder Gänge nur an geeigneten Stellen verwenden.

Eine solch passende Stelle wäre der Moment vor der Wiederholung des ersten Teils nach Schluß des zweiten Teils. Beispiel 32 soll uns ein Zwischenspiel oder den Gang veranschaulichen:

32.



Zur Abwechselung führen wir in dem Beispiel 32 einmal ein mehrstimmiges (polyphones) Zwischenspiel vor.

In der ersten Phrase (Takt 1—4) wurde das Hauptmotiv des zweiten Teils, in der zweiten Phrase (Takt 5—8) die freie Nachahmung des Hauptmotivs vom Teil I benützt.

Welche Harmonien den einzelnen Takten zugrunde liegen, das herauszufinden will ich Dir, liebe Freundin, nun überlassen. Bezüglich der 3 letzten Töne *c* mit Oktave möchte ich noch bemerken, daß man ein solches Motiv ein sogenanntes Hornmotiv nennt.

Warum wurde hier gerade der Ton *c* gewählt?

C ist die Dominante von dem nun folgenden Teile F dur, daher Grundton des Ueberleitungsakkordes (Septakkord *c e g b*), der schon in der voranstehenden Passage erklungen war, und deren Harmonie wir beim Anhören noch im Gedächtnis haben.

Das Trio in *B* kann sofort nach dem ersten Teil (F dur) anschließen. Folgende kleine zweitaktige Einleitung (Beispiel 33) würde indessen die Baßmelodie besser einführen:

33.



Nach dem Trio würde die Introduktion (Beispiel 31) die beste Ueberleitung zur Wiederholung der beiden ersten Teile sein.

Es wird nun noch eine Coda, der den Walzer abschließende Satz, zu erfinden sein. Darüber, sowie über die wichtige Dynamik, soll in einem Schlußbriefe noch die Rede sein.

(Schluß folgt.)

---

[1] NB. Anstatt des nochmaligen Druckes der ersten Teile hinter dem Trio wird der Abkürzung wegen häufig am Schlusse des Trio der Hinweis: Walzer D. C. al Fine (Da Capo al Fine) gesetzt.

[2] NB. Tänze mit mehr als 3 Teilen nennt man Tanzsuiten. Schubert schenkte uns eine Anzahl solcher Tanzsuiten, von welchen op. 33 „Deutsche Tänze", mit 16 Doppelteilen, die berühmteste ist. R. Schumann hat dieses Werk einer vortrefflichen Kritik gewürdigt („Gesammelte Schriften" Reclam). Schumann nahm sich diese Suitenform zum Muster; die meisten seiner Klavierwerke zeigen diese lose zusammenhängenden kleinen achttaktigen Sätzchen, welche indessen kunstvollere Tongebilde poetischen Inhalts darstellen, z. B.: op. 2 Papillons, op. 6 Davidsbündler Tänze, op. 9 Karneval, op. 15 Kinderszenen, op. 18 Arabeske, op. 19 Blumenstücke, op. 21 Novelletten. Als Beispiel für die Tanzsuite dienen noch Chopin, sämtliche Walzer; Söchting op. 91 Schmetterlinge (eine Walzersuite).

Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen.

(Zur Lehrerfrage.)

Zweite Entgegnung von WILH. MEYER, Mittelschullehrer in Bielefeld.

Die Redaktion der „N. M.-Z." gestattet mir noch eine kurze Entgegnung in der vielumstrittenen „Lehrerfrage". Ich werde mich auf das Wichtigste beschränken. Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter handelt gewiß mannhaft, wenn er seinen Schild schützend über Herrn Richard hält und die eigene Brust den feindlichen Geschossen darbietet; aber wenn sein Schützling auch zum größten Teil nur referierend den Inhalt der Broschüre des Verbandes mitteilte, so ergaben doch seine eigenen Ausführungen sein volles Einverständnis mit den in dem Referate niedergelegten Anschauungen. Herr Richard war Sprachrohr und Vertreter des Verbandes, und mit einer faßbaren Persönlichkeit verhandelt es sich leichter, als mit einem ganzen Verein. Unsere Entgegnungen richteten sich also direkt gegen den Vertreter, indirekt gegen den Verband als den intellektuellen Urheber der ungerechtfertigten Angriffe und Herabsetzungen, durch die namentlich die Lehrerschaft auf den Plan gerufen wurde.

Ich kann dem Verbande den Vorwurf nicht ersparen, daß er sich nicht darauf beschränkt hat, in streng sachlicher Weise durch den Hinweis auf die musikalische Betätigung der Lehrer im Nebenamt den Kampf in der Konkurrenzfrage eröffnet zu haben. Sein gewiß gerechtfertigtes Bestreben, den Musikerstand zu heben, ließ ihn zu dem nicht einwandfreien Mittel greifen, ohne innere Berechtigung durch kränkende Aburteilung und Herabsetzung des Lehrermusikers diesen zu mißkreditieren, um sich selbst zu heben. Dagegen mußte ein Stand protestieren, der bis jetzt mit großer Liebe und Hingabe, mit Selbstlosigkeit unter oft schwierigen Verhältnissen der Kunst auch in den entferntesten Winkeln unseres Vaterlandes erfolgreich eine Stätte bereitet hat. Unser Gegner Prof. Urbach schreibt in Heft 17: „Ich muß gestehen, daß ich bei zahlreichen Volksschullehrern eine Summe von methodischem Denken, gründlicher musikalischer Durchbildung, inniger Liebe zur Musik und staunenswerte Begabung vorgefunden habe, wie sie im Musikerstande nicht alltäglich ist." Das Recht, die Musiker unter den Lehrern „unberufene Dilettanten" oder „ganz mangelhaft vorgebildete Leute" zu nennen, haben die Musiker erst dann, wenn alle Angehörige des Musikerstandes tatsächlich auf dem hohen Niveau der Ausbildung stehen, auf das sie auch Herr Lang hebt. Daß ein nicht geringer Teil der Berufsmusiker, und gerade die, die von der Konkurrenz der Lehrer betroffen werden, das nicht können, was Herr Lang ihnen zuschreibt, läßt sich nachweisen. In bezug auf den immer wieder hervorgehobenen Dilettantismus der Lehrer und das hohe Wissen und Können der Musiker empfehle ich Herrn Lang angelegentlich, nachzulesen, was Prof. Urbach in den Heften 17 und 20 über Musiklehrer von Ruf und Künstler schreibt. — Bei Heranziehung der Bildungsvergleiche bleibt die Erörterung unfruchtbar und wird nicht zur Klärung führen; denn bei den „verworrenen musikalischen Verhältnissen" (Urbach) ist es unmöglich, die Interessen sämtlicher, in bezug auf musikalische Bildung, Bedeutung und künstlerische Betätigung so außerordentlich verschiedenen Gruppen innerhalb des großen „Musikerstandes" gleichmäßig zu vertreten und zu verfechten. Man denke sich Richard Strauß und Nikisch Arm in Arm mit ihrem „Kollegen", dem Bassisten einer Dorfkapelle! Ganze Gruppen des Musikerstandes scheiden doch bei der zur Erörterung stehenden Frage von vornherein aus! Wie beim Gesamtlehrerstand die einzelnen Gruppen (Hochschullehrer, Gymnasiallehrer, Volksschullehrer usw.) scharf gesondert ihre Angelegenheiten vertreten, so wird auch wirklich Greifbares nur durch den festen Zusammenschluß der einzelnen Kategorien innerhalb des Musikerstandes herauskommen. Wenn die drei Herren, die bis jetzt zu der Lehrerfrage das Wort ergriffen haben, die hohe Bildung des Musikerstandes hervorheben, wenn sie vom Musikerelend im allgemeinen reden, so kann man mit vollem Recht ihre Behauptungen als unzutreffend zurückweisen.

Bei der Beurteilung unserer Frage wird es von den Vertretern des Musikerstandes nicht genügend beachtet, daß es sich bei der Erteilung von Musikunterricht, bei der Leitung von Gesangvereinen usw. fast ausschließlich um private Tätigkeit handelt. Der Privatunterricht aber ist — nicht nur in der Musik — vogelfrei. Es ist jedem gestattet, in welchem Fache, in welcher Wissenschaft oder Kunst es auch sei, ohne jeden Befähigungsnachweis privat zu unterrichten. Das Urteil über die Leistungen hat nur das beteiligte Publikum. Herr Lang befindet sich also im Irrtum, wenn er meint, es würde bei uns heißen: „Hände weg!", falls er „ohne hierhergehörige Sonderstudien und Abschlußprüfungen" in den Schulwissenschaften Privatunterricht erteilte. Dazu haben wir gar kein Recht. Es wird uns also auch keine Privatperson daran hindern können, mit unserem Befähigungsnachweis Privatunterricht in Musik zu erteilen. Nur die Behörde kann uns jede derartige Beschäftigung untersagen, aber dann allen Lehrern überhaupt. Ich glaube nicht, daß sich der Staat unter den jetzigen Verhältnissen zu dieser tief einschneidenden Maßnahme entschließen wird. Auf ihre Konsequenzen habe ich schon im ersten Artikel hingewiesen. Bei der Anstellung an öffentlichen Unterrichtsanstalten, die der Aufsicht des Staates unterstehen, muß die Behörde einen Befähigungsnachweis fordern, ob in musikalischer oder wissenschaftlicher Beziehung. Ich werde ebensowenig als Musiklehrer an eine höhere Schule berufen, als Herr Lang als Lehrer an eine Volksschule.

An meine Behauptung, „daß die rein künstlerischen Berufe freie Berufe sein und bleiben müssen", knüpft Herr Lang die frappierende Schlußfolgerung, daß nun „in logischer Konsequenz die in Frage kommenden Lehrer ihr sicheres Brot aufgeben müßten, um im freien Berufe der Kunst zu dienen". Die schönen Künste aller Art brauchen zu ihrer Entfaltung volle Freiheit; jede innungsmäßige Beschränkung auf einen privilegierten Stand, jede behördliche Einmischung und Beeinflussung, jedes Gebundensein an staatliche Verordnungen und Prüfungen hemmen ihre freie Entwicklung. Anders liegt die Sache bei der kunstpädagogischen, also auch musik-pädagogischen Tätigkeit an öffentlichen, der staatlichen Aufsicht unterstehenden Anstalten; hier muß natürlich durch Ablegung von Prüfungen der Nachweis erbracht werden, daß der Bewerber für die Anforderungen des Lehramts befähigt ist.

Ich habe es den Musikern nicht verwehrt, „auf ihren Befähigungsnachweis zu pochen", sondern nur konstatiert, daß wir für unsere musikalische Betätigung einen Befähigungsnachweis erbringen können, was bei einem großen Teil der freien Musiker nicht der Fall ist. Wenn in dieser Beziehung die Musiker nach Herrn Lang „recht gut die Mängel ihres Standes und ihrer Fachbildung kennen", so hätten sie zuerst diese Mängel beseitigen sollen, ehe sie „mit einem höhnischen Seitenblick auf die Schulmeister" (Urbach) etwas reichlich von oben herab die musikalische Tätigkeit der Lehrer beurteilten und herabsetzten. Und wenn ich gegen diese ungerechte Beurteilung protestierte und den Musikern die Schäden im eigenen Stande nachwies, so sind das keine „Gemeinplätze". Wie man in den Wald hineinruft, so schallt's zurück.

Herr Lang irrt, wenn er behauptet, „daß Klavier- und Harmonielehre beim Musikunterricht im Seminar keinesfalls über die Bedürfnisse des Schulgesangunterrichts (d. h. des Volksschulgesangunterrichts) hinausgehen". Von behördlichen Bestimmungen, daß die oberen Klassen der Volksschulen in die Grundlagen der Harmonielehre eingeführt werden sollen, ist mir (in Preußen) nichts bekannt. Oder meint Herr Lang mit diesen „Grundlagen" die Kenntnis der gebräuchlichsten Tonleitern? Die Bestimmung gilt für höhere Schulen, für die der Musiklehrer aber wieder eine besondere Prüfung ablegen muß. Nicht keinesfalls, sondern jedenfalls können fleißige und begabte Seminaristen bedeutend mehr lernen, als sie für den Gesangunterricht der Volksschule nötig haben: Wie wäre es sonst möglich, daß aus den Lehrerbildungsanstalten Musiker hervorgegangen sind, die sich in der Musikerwelt einen geachteten, ja hochberühmten Namen erworben haben! Ich nenne nur: Schubert, Raff, Reger, Zumpe, Kistler, Wolfrum, K. Hirsch, Gottschalg, C. A. Fischer, Tappert, Wohlfahrt, Th. Krause, Merkel, Graben-Hoffmann, Blied, R. Meister, H. Mohr, Reimann, C. F. Urbach, Haas. Den Unterricht im Orgelspiel nennt Herr Lang „einen alten Zopf, der bald verschwinden wird". Ich glaube das nicht! Ob Herr Lang die praktischen Konsequenzen gezogen und sich klar gemacht hat, welche Folgen das Abschneiden dieses Zopfes nach sich zöge! Die Bedürfnisse der Wirklichkeit setzen seinem radikalen Vorgehen hier unüberwindliche Schranken. Das Wohl der Allgemeinheit steht höher als das eines einzelnen Standes! — Daß die Zensuren meines Abiturientenzeugnisses ausreichen, um Seminarmusiklehrer zu werden, habe ich doch nicht behauptet!

Herr Lang behauptet, „daß die Choräle, so wie sie notiert sind, ausgesprochene Sopranlage im gemischten Chor darstellen", und daß viele Lehrer diese viel zu hohe Notierung bei der Einübung benutzen. Das ist nicht ganz klar! Als Grundlage für den Gesang der einstimmigen Choräle dient doch wohl nicht ein Choralbuch für gemischten Chor, sondern das für den Kirchengesang, das doch für mittlere Stimmlage gesetzt ist. Ein Kirchengesang in der Sopranlage!! Vor mir liegt ein Liederheft mit 80 für Schulen zusammengestellten Choralmelodien; unter diesen sind nur drei, die wegen ihres großen Tonumfangs bis zum *f*² hinaufgehen, die meisten bis *d* und *es*. Wenn wirklich einige Lehrer

die Choräle in zu hoher Stimmlage einüben, so sind das eben Einzelfälle, die man nicht verallgemeinern kann. Das gilt auch für die Ausstellung, daß manche Lehrer zu wenig Stimmbildung und -schonung treiben. Auch dem musikalischen Lehrer schmerzt bei schreiendem Gesang das feiner empfindende Ohr und — das Herz!

Herr Lang verkennt doch wohl die Sachlage, wenn er jeden Gebildeten als Volkserzieher in eine Reihe mit dem Lehrer stellt, der vom Staat auf seine Kosten eigens für diesen Zweck mit ausgebildet wird. Durch die über die Bedürfnisse der Volksschule hinausgehende musikalische Bildung, durch theoretische und praktische Unterweisung in Gartenbau und Obstbaumzucht legt er ihm doch wohl die — natürlich moralische — Verpflichtung auf, in ganz besonderer Weise die erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten in Gemeinde und Kirche nutzbar zu machen. Daß der Lehrer dazu nicht durch Gesetze und Strafen gezwungen werden kann, ist selbstverständlich. Er kann ja auch jederzeit sein Lehramt niederlegen.

In bezug auf das Einkommen der Lehrer hat Herr Lang sich ja genau informiert, über das Einkommen „der" freien Musiker schweigt er sich vollständig aus und begnügt sich damit, über das Elend „der" Musiker im allgemeinen zu klagen. Hier zeigt sich wieder, wie unklar das Bild wird, wenn man von der Notlage „des" Musikerstandes redet. Der zweifellos vorhandenen Not einzelner Gruppen des Musikerstandes kann man wahrhaft glänzende Einnahmen hervorragender Dirigenten, Instrumentalisten, Sänger und Sängerinnen, die doch alle auch zum Musikerstande gehören, gegenüberstellen. Berechtigung hat nur ein Vergleich zwischen den Volksschullehrern und den festangestellten Musiklehrern an öffentlichen Lehranstalten.

Die „eben flügge gewordenen" Musiklehrer an den höheren Lehranstalten beginnen mit 2100 M. und erreichen in 24 Dienstjahren 4500 M. Dazu kommt noch Wohnungsgeld, nach den Servisklassen verschieden. Die Musiklehrer an den Seminaren steigen von 2400 M. Anfangsgehalt bis 4850 M. in 21 Dienstjahren. Dazu noch Wohnungsgeld. Ich bitte Herrn Lang, sich die Gesamtsumme auszurechnen und mit dem Gehalt der Lehrer zu vergleichen. Unkündbarkeit, Alters- und Hinterbliebenenversorgung besteht wie bei den Lehrern. Dazu genieren sich diese Angehörigen des Musikerstandes gar nicht, durch ausgedehnte Privattätigkeit den freien Musikern das Brot zu kürzen.

Herr Lang behauptet, daß gerade kleinere und mittlere Orte dem Musiklehrer so gut wie völlig verschlossen sind. Wer verschließt sie ihm denn? In diesen Plätzen besteht keine Konkurrenz zwischen freien Musikern und Lehrern, weil kein Berufsmusiker sich hier niederläßt, in der richtigen Erkenntnis, daß bei den kleinlichen, musikalischen Verhältnissen — besonders im Punkte des Honorars — keine Einzelperson, geschweige denn eine Familie ihr Auskommen fände. Herr Lang scheint mit den Verhältnissen der unzähligen Dörfer und Landstädtchen nicht genügend vertraut zu sein. Sein angeführtes Beispiel ist eine Ausnahme und hat wenig Beweiskraft. Jedenfalls würde sein Optimismus, falls er sich in einem solchen weltfernen Städtchen als Berufsmusiker niederlassen wollte, an der rauhen Wirklichkeit kläglich Schiffbruch leiden. Und wenn die Verhältnisse wirklich so günstig liegen, warum in aller Welt stehen die Musiker abseits, ballen die Fäuste und räsonieren über die Konkurrenz der Lehrer?! Warum sprengen sie nicht die geschlossenen Tore und reißen diese Betätigungsfelder an sich? Es wird ihnen vermöge ihrer hohen Qualifikation doch ein leichtes sein, die minderwertigen Lehrer unschädlich zu machen! Das Publikum ist nicht so einfältig, daß es nicht das Bessere wählte. Das Ansehen seiner äußeren Stellung kommt bei dem Volksschullehrer wenig in Betracht, da nur ein verschwindend kleiner Teil der Volksschüler Musikunterricht bekommt.

Die zur Besprechung stehende Frage betrifft außerordentlich verwickelte Verhältnisse und läßt sich durch einfache Freigabe sämtlicher Betätigungsfelder an die Berufsmusiker, wie Herr Lang es fordert, ohne große Schädigungen der musikalischen Bildung unseres Volkes, ohne große Störungen des gottesdienstlichen Lebens nicht lösen. Wie die Verhältnisse jetzt noch liegen, kann uns bei der allgemeinen Freiheit jedes Privatunterrichts keiner daran hindern, von einem Rechte Gebrauch zu machen, das alle haben, zumal uns die Behörde im allgemeinen Interesse die Uebernahme von Dirigentenposten und Organistenämtern gestattet. Die Konkurrenz kann nur freiwillig von unserer Seite aufgehoben werden, dazu wird aber umso weniger Neigung bestehen, wenn man unsere musikalische Bildung und unsere Leistungen herabzusetzen sucht. Das beste Mittel gegen die Konkurrenz der Lehrer bleibt immer, daß der Musikerstand sich von allen unfähigen und zweifelhaften Elementen reinigt und die Mitglieder auf ein solch hohes Niveau allgemeiner und musikalischer Bildung hebt, daß wir Lehrer überhaupt nicht mehr konkurrenzfähig sind.

Unbekannte Briefe aus der Familie Schubert.

Mitgeteilt von OTTO ERICH DEUTSCH (Wien).

In dem nächstens erscheinenden Dokumentenbande meiner mehrteiligen Schubert-Biographie[1] werden unter den 1500, zum großen Teil ungedruckten Zeugnissen von Schuberts Leben auch einige Familienbriefe aus dem Sommer 1818 und 1824 veröffentlicht; aus der Zeit des ersten und zweiten Aufenthaltes in Schloß Zseliz an der Waag, wo Schubert bekanntlich als Musiklehrer bei der Familie des Grafen Johann Karl Esterházy tätig war. Die hier als Proben mitgeteilten Briefe haben sich im Original oder in Abschriften erhalten, bei Frl. Marie Schubert, einer Großnichte des Meisters, im Nachlaß des ersten Schubert-Biographen Heinrich v. Kreißle, und im musikhistorischen Museum Wilhelm Heyers zu Köln. Die verschollenen Originale gehörten früher wohl alle zu der Wiener Autographensammlung Alexander Posonyis.

Im Sommer des Jahres 1818 war Schubert, der seine kärgliche Stelle als sechster Schulgehilfe der ABC-Klasse bei seinem Vater aufgegeben hatte, das erstemal nach Zseliz gegangen. Einige Briefe von ihm, an seine Freunde und Geschwister, bezeugen, daß er glücklich war, der Schulfron entronnen zu sein, daß er aber auf dem kleinen ungarischen Landgute bei aller Freundlichkeit doch nur als zum Gesinde gehörig behandelt wurde; ähnlich wie vordem Mozart beim Erzbischof von Salzburg. Der älteste Bruder Ignaz, Schullehrer wie Ferdinand (der zweite und bedeutendste), schrieb am 10. August dieses Jahres an seinen jüngsten Bruder Karl, den Zeichenlehrer, der eben eine Reise durch Oberösterreich machte: „Herzallerliebster Bruder! . . . Vom Franz muß ich Dir melden, daß er geschrieben hat, und daß er seines Schreibens nach sich wie ein Gott befindet, und daß er besonders an Dich, als Deinen zweifachen Bruder, wie er sich ausdrückt, seinen Gruß zu melden uns anbefohlen hat. Das Nähere von ihm wirst Du in Wien erfahren." Wenn Schubert sich als den zweifachen Bruder Karls bezeichnet, der ein geschickter Landschaftsmaler war, so heißt das natürlich: in Apoll. Karl bestellte damals an Franz auch die Bitte des Kaufmanns Ferdinand Traweger in Gmunden, bei dem Schubert später in der Badgasse zu Gaste war, seiner zu gedenken, wenn er „vier- oder achtstimmige Männersingstücke" hätte. Es war zu dieser Zeit noch keine solche Komposition von Schubert öffentlich aufgeführt worden.

Den verloren gegangenen Brief Schuberts an das Elternhaus in der Grünentorgasse erwähnte auch der Vater in einem Schreiben an Karl vom 27. August: „Lieber Sohn! . . . Den 10. dies. erhielt ich wieder einen Brief von Deinem Bruder Franz; es geht ihm so gut, daß er sich sehr glücklich schätzt; er spricht in einem recht herzlichen Tone voll Empfindung und Liebe; und grüßt jedes von uns allen namentlich."

Der folgende Brief Ferdinands an Franz bedarf einiger Erklärung. Das undatierte Schreiben ging, wie aus der Antwort Schuberts vom 29. Oktober 1818 erhellt, zugleich mit einem schon seit Kreißle bekannten Briefe von Ignaz und einem verlorenen der Schwester Therese am 12. Oktober von Wien ab. Schubert hatte schon am 24. August aus Zseliz an Ferdinand geschrieben und ihm eine „Trauermesse" geschickt, die im Oeuvre Schuberts fehlt und mit der es eine eigene Bewandtnis gehabt haben muß. Ohne hier näher darauf einzugehen und von den erhaltenen Werken Ferdinands zu sprechen, möchte ich doch die Vermutung nicht zurückhalten, daß Schubert für Ferdinand, der im Waisenhause Lehrer war, eine Messe geschrieben, die dieser unter seinem Namen aufführte, obgleich er nur wenig daran ergänzt und geändert hatte. Der Anfang des folgenden Briefes, der offenbar das Geständnis enthielt, fehlt leider

---

[1] Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, herausgegeben von *Otto Erich Deutsch*. Verlag *Georg Müller in München*. Bd. I. Einleitende Biographie nach George Grove, übersetzt und bearbeitet von Hans Effenberger und Ludwig Scheibler, mit einer Bibliographie von Ludwig Scheibler und Otto Erich Deutsch. — Bd. II. Die Dokumente von Schuberts Leben, herausgegeben von Otto Erich Deutsch. 1. Teil: Aus Schuberts Leben, 2. Teil: Nachklang, Parerga, Erinnerungen, Nachruhm. — Bd. III. Schuberts Leben in Bildern, herausgegeben von Otto Erich Deutsch. — Bd. IV. Thematisches Verzeichnis der Werke Schuberts, von Ludwig Scheibler. — Bd. II/1, enthaltend 1183 Dokumente von Schuberts Geburt bis zu seinem Tode, und Bd. III, mit etwa 800 Bildern, sind eben erschienen. Die nachfolgenden Bilder sind mit freundlicher Bewilligung des Verlegers dem Werke Schuberts Leben in Bildern entnommen. — Wir werden auf die einzelnen Bände nach ihrem Erscheinen ausführlich zu sprechen kommen. Red. der „N. M.-Z."

in Kreißles Abschrift. Aber wir können ihn aus der darauf bezüglichen Antwort Schuberts erraten: „Die Sünde der Zueignung war Dir schon im ersten Briefe [der Ferdinand volle Freiheit im Arrangement der Messe gab] verziehen, Du hattest also keine andere Ursache, so lange mit Deinem Schreiben zu säumen, als höchstens Dein zartes Gewissen. Die Trauermesse gefiel Dir, Du weintest dabei, und vielleicht bei dem nämlichen Wort, wo ich weinte; lieber Bruder, das ist mir der schönste Lohn für dieses Geschenk, laß ja von keinem andern was hören." Zu welchem Anlaß Ferdinand diese Trauermesse benötigte, die Schubert „aus voller Seele" gesungen hatte und die ihn selbst „traurig machte", ist nicht bekannt. Ferdinand schreibt also nach jenem fehlenden Bekenntnis, das auch ein Angebot von materieller Entschädigung enthalten haben muß, weiter:

„Lieber Bruder Franz!

... Daß es Dir recht gut geht, freut mich von Herzen. Mache nur, daß Du bald kommst, denn alles fragt mich, wie lange Du denn noch ausbleibst. Unser guter Vater sagte mir, daß sogar Deinen kleinen Schwestern (Marie und Bebi) die Zeit schon lang wird, und [sie] täglich sich erkundigen: Wann kommt denn einmal der Franz? — Und so machen es denn auch alle Deine Liederfreunde. Wenn Du den Tag Deiner Ankunft bestimmen kannst, so tue es.

Deine Stadtfreunde konnten nicht gesucht werden, weil sie alle auf dem Lande waren. Deinen letzten Brief hat aber unser Papa dem Mayrhofer lesen lassen, und das Geheimnis, daß Schober sich der Landschaftskunst weihet, ist erloschen.

Unter andern muß ich Dir noch einige musikalische Vorfälle erzählen: Deine Ouvertüre aus Claudine, welche schon früher bei einem Jaëllschen Konzert in Baden aufgeführt werden sollte, unterliegt, wie mir Doppler sagt, vieler Kritik. Sie soll für die Harmonie so schwer gesetzt sein, daß sie besonders für Oboen u. Fagott unausführbar wäre. Andere sagen (so auch Radecki), sie sei nur für das Badner Orchester zu schwer. Nun sollte sie am 11. Okt. d. J. im landständschen Saal in Wien aufgeführt werden, denn die öffentlichen Anschlagzettel sagten es, u. doch wurde nichts daraus. Dies ist nach meiner Ansicht für Dich gewiß unangenehm; Du könntest Dich deshalb beim Doppler bedanken. Man sagte nun auch hier das nämliche von derselben, wie oben, u. ein gewisser Scheidel, so hörte ich aus Jaëlls Munde, wollte behaupten, daß der Effekt nicht gehörig berechnet sei, u. einige bekannte Stellen vorkämen.

Nun was anders: Im Waisenhause wurde bei der Prämienverteilung Deine Ouvertüre aus Hoheisels Kantate mit vielem Beifall aufgeführt, u. dann mein Prüfungslied recht gut abgesungen. Hierauf folgte die Verteilung der Schulpreise u. 12 silberner Medaillen; drei davon waren Ehrenzeichen mit Shawl [?] u. Band, welche, nachdem sie eine gewisse Zeit von den ausgezeichneten Schülern getragen wurden, wieder abgegeben werden müssen, aber die übrigen 9 blieben den betreffenden Zöglingen als Eigentum; überdies wurde auch einer mit einer Uhr beschenkt. Zum Schlusse wurde Gott erhalte Franz den Kaiser abgesungen.

Das Namensfest unseres Direktors wollte ich mit einer großen Musik feiern. Allein da es mir an Sängern und Finanzen fehlt, wurde eine sehr kleine daraus. Das ganze Orchester, welches außer den Geigen-Instrumenten nur mit Oboen u. Corno besetzt war, bestand aus 13 Individuen. Die Grob Theres schlug mir den Gesang ab; sie wollte dies mal bloß Zuhörerin sein. Ich wollte aus Deinem Prometheus die Ouvertüre samt dem darauf folgenden Chor u. andere große Werke machen; so aber bestand die Musik aus folgenden Stücken. 1. Ouvertüre von Mozart aus L'Idomeneo, 2. 2 Gesänge der Waisen von Ferd. Schubert, 3. Polonaise in *B* für die Violine von Franz Schubert, gespielt von Ferd. Schubert, 4. Erstes Stück einer Rosettischen Symphonie, 5. Ouvertüre von Mozart aus Figaro, u. hiemit Punctum.

Jetzt noch Eines: Mein Fortepiano wird verkauft u. nun möchte ich das Deinige an mich ziehen. Bist Du damit einverstanden, so bestimme den Preis u. die baare Bezahlung wird folgen.

Und nun sei 1000 mal geküßt, u. wenn Du nach Wien kommst, so lasse mich nicht den Letzten sein. Bei mir bist Du in jedem Falle willkommen, u. doppelt willkommen, wenn Du in meinem Hause überwintern wolltest. Mit wahrer Liebe Dein

Von den Meinigen, von Vater, Mutter, Geschwistern u. Freunden herzlicher Gruß.

treuer, aufrichtiger Bruder
Ferdinand.

Anm. Der Vater läßt Dich warnen, kein Geld ohne Rezepisse einzusenden, weil die Erhaltung desselben meistens ungewiß ist."

Ein zweiter Brief Schuberts an den Vater, von Mitte September 1818 etwa, scheint also auch verloren zu sein. Der Bohemien Schober, von dessen Versuchen in der Landschaftskunst nur eine (von Mohn radierte und von Schwind staffierte) Ansicht des Schlosses Atzenbrugg und die seines schwedischen Heimes Torup (auf Kupelwiesers Schober-Porträt) zeugen, ist nach mehreren mißglückten Ausflügen in andere Kunstgebiete später dauernd zur Schriftstellerei zurückgekehrt, ohne daß er viel mehr als ein Bändchen Gedichte in seinem langen Leben produziert hätte. Die Musik Schuberts zu dem Goetheschen Liederspiel „Claudine von Villa Bella" war 1815 entstanden. In einer Akademie des Violinspielers Eduard Jaëll war am 1. März 1818 als erstes Werk Schuberts eine andere Ouvertüre im Konzertsaal (beim römischen Kaiser auf der Freyung) aufgeführt worden. Josef Doppler und Friedrich Hradezky waren musikalische Bekannte Schuberts. Bei der genannten Mittagsunterhaltung, die der ehemalige Opernmusiker Josef Scheidel im Landhaus gab, wurde statt Schuberts Ouvertüre die zu Mozarts „Cosi fan tutte" gespielt. Die auf Hoheisels Text komponierte Kantate von Schubert war nicht lange vorher zu Ehren Josef Spendous, des Oberaufsehers der deutschen Schulen Wiens, aufgeführt worden. Direktor des Waisenhauses war damals der Historiker Michael Vierthaler. Therese Grob ist die Herzensfreundin Schuberts gewesen, die schon in seiner *F*-Messe am Liechtentaler Chor mitgewirkt hatte und die er wegen seiner prekären Lage später nicht heiraten konnte. Die verschollene „Prometheus"-Kantate von Schubert war 1816 in einem Erdberger Garten aufgeführt worden, wurde aber niemals öffentlich in Wien vorgetragen. Die erwähnte Polonaise scheint mit einem noch ungedruckten Werke identisch zu sein. Sein Klavier hat Schubert tatsächlich Ferdinand überlassen, aber das Ansinnen eines Verkaufes entschieden abgelehnt. Erst in den letzten Wochen seines Lebens hat er übrigens bei diesem Lieblingsbruder gewohnt.

* * *

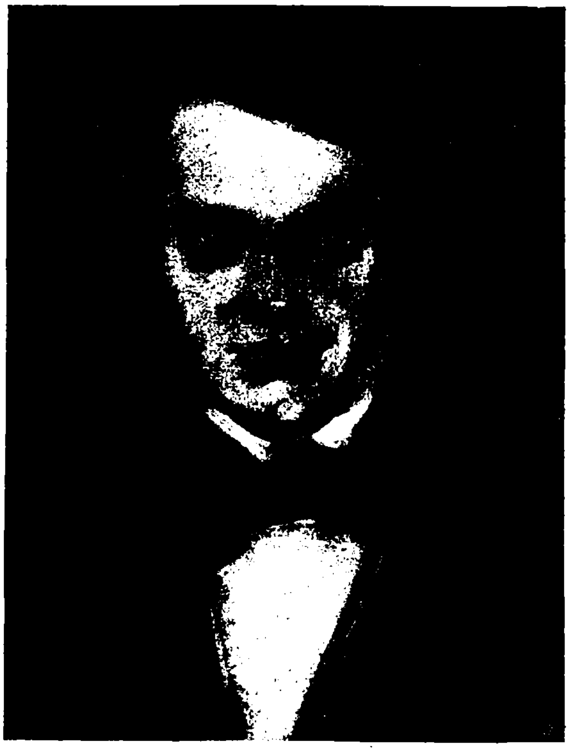
Im Mai 1824 fuhr Schubert wieder nach Zseliz. Es ist kein Zufall, daß auch aus dieser Zeit ein kleiner Briefwechsel mit seinen Angehörigen erhalten ist, da er ja nur noch im Sommer 1825 längere Zeit von Wien abwesend war. Der erste Brief, vom frommen Vater und der guten Stiefmutter an den schon berühmteren Sohn gerichtet, ist wieder nicht datiert und dürfte Ende Juni abgeschickt worden sein. Ihm war ein verlorenes Schreiben Schuberts an das Elternhaus vorhergegangen. Er war schon etwas gekränkt, so lange keine Antwort zu erhalten:

„Lieber Sohn.

Deinen Brief vom 31. v. M. hab ich am 3. dies. erhalten. Wir freuen uns alle herzlich über Deine Gesundheit, u. über Deine schöne Aufnahme im gräflichen Hause. Suche daher, Deine Gesundheit, das erste unter den irdischen Gütern,



FRANZ SCHUBERT.
Aquarell von Josef Teltscher? Ihre Durchlaucht Frau Marie Herzogin v. Ratibor Schloß Grafenegg (früher in Zseliz).



BRUDER FERDINAND SCHUBERT.
Unvollendetes Oelbildnis von seinem Neffen Ferdinand Schubert.
Schubert-Museum der Stadt Wien.

zu erhalten u. zu pflegen, u. laß es Dir angelegen sein, die Liebe u. Achtung aller Gutgesinnten zu verdienen.

Du weißt schon, daß ich als Jugendlehrer immer gern moralisiere; allein glaube mir, nicht aus Gewohnheit, sondern aus innerlicher Ueberzeugung, daß kein Mensch wahrhaft glücklich sein kann, als der sich immerhin mit dem lieben Gott beschäftiget, u. sich standhaft an seinen heiligen Willen hält. Wir dürfen, ja wir sollen sogar die unschuldigen Lebensfreuden froh u. mit dankbarem Gemüte zu Gott mäßig genießen; wir müssen aber auch in trüben Umständen den Mut nicht sinken lassen; denn auch Leiden sind eine Wohltat Gottes u. führen den, der standhaft ausharrt, zum erhabensten Ziel.

Wo ist auch ein großer Mann in der Geschichte zu finden, der nicht durch Leiden u. standhaftes Ausharren den Triumph errungen hätte. Darum möchte ich auch jene, die ich vorzüglich liebe, zu solchen Gesinnungen stimmen! —

In Wien geht alles den gewöhnlichen Gang. Daß H. v. Salieri mit seinem ganzen Gehalt in den Ruhestand versetzt u. H. v. Eybler zum 1. Hof-Kapellmeister an seine Stelle erhoben wurde, wird Dir schon bekannt sein. Dein Bruder Ferd. sprach mit H. v. Leidesdorf, u. übernahm von ihm Deine herauszugebenden Lieder zur Korrektur, welche Leidesdorf Dir eben aus der Absicht zuschicken wollte.

Die Witterung ist hier immer sehr mit kühlem Regen, Hagelwettern u. Sturmwinden gemischt, u. läßt wenig Hoffnung für den Weinbau übrig. — H. Mohn hat sich bei uns noch nicht sehen lassen. —

H. v. Jeckel, Apotheker in Döbling, 58 J. alt, ist am 15. dies. plötzlich am Nervenschlag gestorben; er sagte seiner Frau 1/2 Stunde vor seinem Sterben: ich fühle, daß ich heute noch sterben muß, u. als die Frau erwiderte: glaube doch das nicht u. erschrecke mich nicht so, sprach er: nun ja, ich kann Dir nicht helfen.

Auch H. Kopp, Wirt bei Sct. Anna (früher im Lichtental bei der Linde), ist am 19. dies. plötzlich am Schlagflusse gestorben.

Ich u. die Meinigen sind, Gott sei Dank, alle wohlauf. Von Deinen Brüdern, Schwestern, Anverwandten u. Bekannten tausend Grüße u. Segenswünsche; u. so verharre ich u. die Meinigen, Deine wohlmeinenden Eltern

Anna u. Franz Schubert.

Ferdinand wird Dir ehestens extra schreiben."

Wenige Tage später schrieb Ferdinand wirklich einen Brief, der nicht nur in der Abschrift Kreißles, sondern auch im Original (Sammlungen der Stadt Wien) erhalten ist:

„Wien, am 3. Julius 1824.

Herzenslieber Bruder!

‚Nun endlich einmal ein Brief vom Ferdinand! — Das ist ein fauler Mensch, ein kalter Kerl, der sich um seinen Bruder erst nach so vielen Wochen bekümmert! —' So denkst Du vielleicht von mir. — Aber laß es gut sein, und zürne nicht auf mich. Deine Gesellschaft wird mir so manchesmal vergegenwärtiget; indem ich nun angefangen habe, Deine Quartetten (diese bei mir statthabenden Quartetten sind folgendermaßen besetzt: Violino Imo von mir, Violino IIdo vom Br. Ignaz, Viola vom Freund Mayßen, Violoncello v. unserm lieben Schwager Schneider) wieder zu spielen, und alle Wochen wenigstens einmal von der Uhr bei der ungarischen Krone so manches aus Deiner Komposition vernehme. Diese Uhr überraschte mich nicht wenig, da ich sie das erstemal bei einem Mittagsmahle so unvermutet einige Deiner Walzer spielen hörte. Ich fühlte mich in diesem Augenblicke so sonderbar; ich wußte nicht, wie mir war; ich wurde dadurch ganz und gar nicht erheitert; es durchfuhr vielmehr meine Seele, mein Herz so ein banger Schmerz, so eine Sehnsucht; — Melancholie warf endlich ihren Schleier darüber, und unwillkürlich entrollten mir —.

Nun, lieber Franz! schreib' mir doch (aber insbesondere an mich gerichtet), wie es Dir geht; ob Du ganz gesund bist; wie Du Dich unterhältst und beschäftigest.

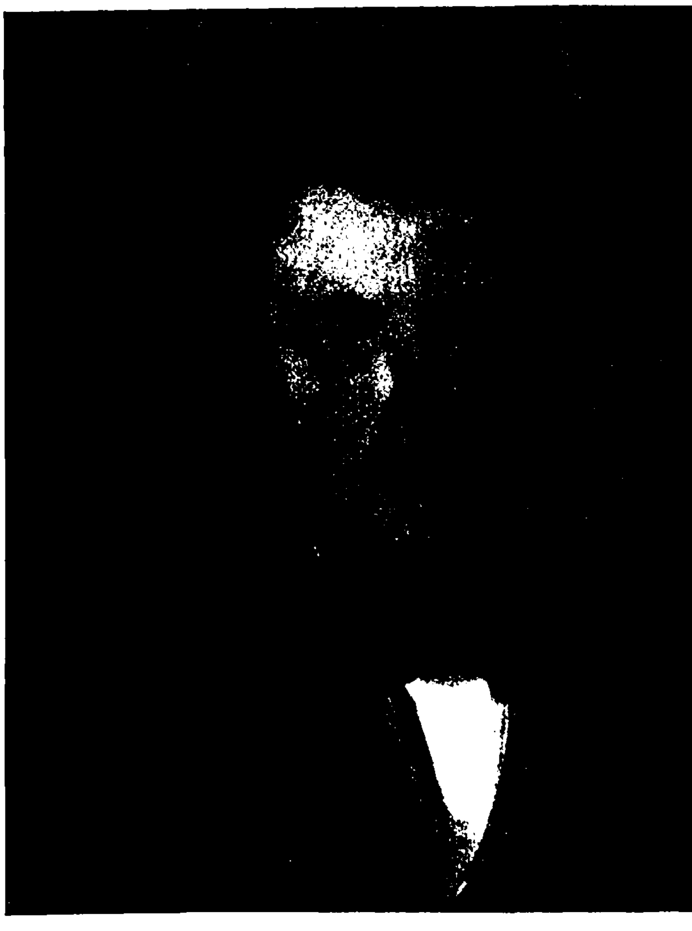
Heute habe ich auch die Bach'schen Fugen und das Opernbuch: ‚Der kurze Mantel' Herrn v. Leidesdorf zur Uebersendung an Dich eingehändiget. Mache nur, daß bald was Großes von Dir auf der Opernbühne erscheine.

Vor 4 Wochen war Herr v. Mohn bei mir, welchem ich folgende 10 Hefte Lieder übergab:

1. Geheimnis v. Schiller, 1823
2. An den Frühling, 1817
3. Die Lebens-Melodien, 1816
4. Beim Winde v. Mayrhofer, 1819
5. Frohsinn, 1817
6. Wanderers 2. Nachtlied
7. Trost, 1817
8. Frühlingslied, 1816
9. Der entführte Orest, 1820
10. Sprache der Liebe v. Schlegel, 1816.

In einigen Tagen darauf übergab ich H. v. Kupelwieser auf sein Ansuchen und gegen Deine Anweisung die Partitur von Deiner neuen Oper.

Außer diesen beiden Herren kam auch Hr. Hugelmann mit dem Auftrage, ihm seine partitierten Mozart'schen Quartetten, die Du mir zur Aufbewahrung übergeben haben solltest, zurückzustellen. Allein, da ich sie nach einem dreimaligen Nachsuchen nicht fand, so konnte ich seinem Wunsche nicht willfahren. Er kam dann noch zweimal zu mir, einmal in den Gang der Normalschule und einmal in meine Wohnung und hat mir da nicht wenig Verdruß gemacht; indem er über Deinen Leichtsinn so gewaltig los-



BRUDER KARL SCHUBERT.
Oelbildnis von August Mansfeld (1823). Dr. August Heymann, Wien.

zog, lärmte, schrie und sich so roher Ausdrücke bediente: daß ich die Ehre seiner Bekanntschaft sehr verwünschte. Sei also so gut und zeige mir an, wo die benannten Musikalien allenfalls sein könnten; damit ich dieses rasende Ungeheuer beruhigen kann.

Nun muß ich Dich doch auch mit meinem Befinden bekannt machen, welches ich um so lieber tue, weil ich, Gott sei Dank! mich recht gesund fühle. Mein Amt macht mir zwar sehr viel zu tun; allein ich bin dabei vergnügt und mit meiner Lage zufrieden. Außer den Schulstunden habe ich viel Zeit zum Durchsehen der Aufgaben, zu Vorbereitungen etc. zu verwenden; aber desto wohltätiger wirken die Erholungsstunden, welche ich größtenteils in der Gesellschaft meines lieben Rieders, meines einzig wahren Freundes, zubringe.

Derselbe läßt Dich (sowie auch sein Bruder Wilhelm) herzlich grüßen und ist gesonnen, Deine letzte Messe aufzuführen; versteht sich so, daß sie mit Ehren gekrönt werden kann, und erst dann, wenn Du wieder in Wien sein wirst.

Nun lebe wohl! schreibe mir recht bald, unterhalte Dich recht gut und bleibe gesund, bis Dich wieder sieht

Dein

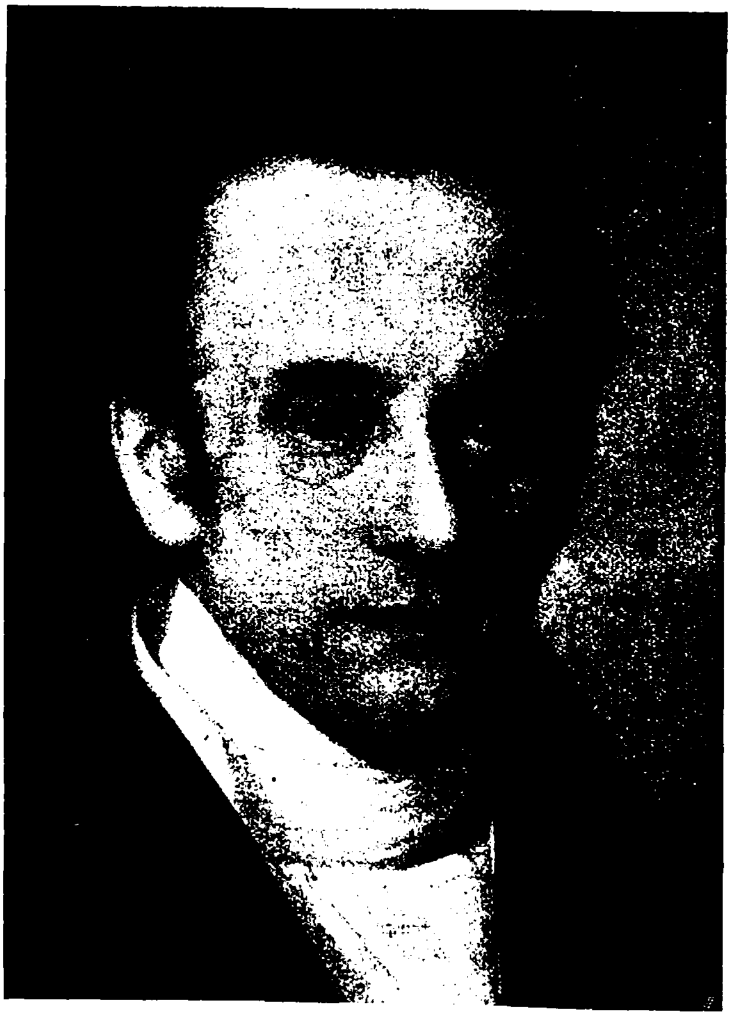
treuer Bruder

Ferdinand.

Von meinem Weibe und unsern Kindern bist Du ebenfalls herzlich gegrüßt und tausendmal geküßt; nicht minder auch vom vielgeliebten Bruder Ignaz und vom Schwager Schneider samt seinem Anhange; wie auch vom Freund und Bruder Mayßen.

Die Adresse an mich: F. Sch. etc., wohnhaft in Maria-Trost, No. 20, bei der goldnen Schlange, 2. Stock, Tür links, in Wien."

Von der kleinen musikalischen Gesellschaft, die Ferdinand — jetzt schon Lehrer an der Normalschule — mit Geschick leitete, hielt der Skeptiker Ignaz wenig. Aber die erste Schubertsche Hausmusik (beim Vater) hat sich ja zu einem förmlichen Orchesterverein entwickelt. Josef Mayßen war Lehrer in Hernals, Ludwig Rieder, dessen Bruder der Schöpfer des bekannten Schubert-Bildnisses ist, in Währing. Matthias Schneider, gleichfalls Schullehrer, hatte Schuberts Schwester Therese geheiratet. Die Spieluhr bei der ungarischen Krone, dem damaligen Stammlokale der Schubertianer (Seilerstätte), wird auch in den Eipeldauer-Briefen gerühmt. Schubert studierte in Zseliz das



BRUDER IGNAZ SCHUBERT.
Oelbildnis von seinem Stiefsohn Heinrich Hollpein. Frl. Marie Schubert, Wien.

„wohltemperierte Klavier" von Bach. Das Libretto „Der kurze Mantel" hat er nicht komponiert. Mit der neuen Oper ist wahrscheinlich der „Fierrabras" (Text von Josef Kupelwieser) gemeint, der in Wien abgelehnt worden war und den der Textdichter jetzt anderswo unterbringen wollte. Ueber Ferdinands Irrtum mit dem „entführten" (statt entsühnten) Orest mußte Schubert sehr lachen. Den Komponisten Hugelmann, von dem er irrtümlich einige Mozartsche Quintette (nicht Quartette) mitgenommen hatte, zerzauste Schubert in seiner Antwort an Ferdinand (16. bis 18. Juli) gehörig.

Ende Juli schrieb er auch wieder an die Eltern. Den Gegenbrief vom 14. August hat Richard Heuberger schon in seinem Buche veröffentlicht. Schubert antwortete darauf in einem Schreiben, das wie jenes vorletzte nicht erhalten geblieben ist. Aber erst Anfang Oktober geht wieder ein Brief von dem viel beschäftigten Ferdinand nach Zseliz, gerade recht, um Schubert vor seiner Heimkehr dort noch anzutreffen:

„Lieber Bruder!

Du hast schon recht, wenn Du ein bißchen böse auf mich bist; denn es war wirklich eine kleine Nachlässigkeit von mir, daß ich Dir nicht schon lange schrieb. Freilich hab' ich Dir nicht augenblicklich antworten können, weil ich damals mit Prüfungsrüstungen viel zu tun hatte, um als ein Erstling an dieser Anstalt meinen Herren Kollegen nicht nachzustehen. Dann hatte ich auch die erste Hälfte des Septembers mit Visitationen von 8 Vorstadtschulen zuzubringen, die Berichte darüber zu erstatten, und dergleichen mehr. Den 17. Sept. war ich nun erst fertig, und seit dem wäre wohl Zeit genug gewesen, zu schreiben; allein da hatte ich wieder kleine Landreisen zu machen, und zwar nach Mödling, Weidling, Klosterneuburg, Kalksburg, Duttenhof [?] Leobendorf [Korneuburg], Hainburg und sogar nach Preßburg.

Ich dachte freilich recht oft an Dich, besonders in Preßburg, indem ich dadurch auch im Lande der Schnauzbartler und zugleich näher bei Dir war. In Hainburg hatte ich bei dem liebenswürdigen Herrn Stadtpfarrer Reinberger Tisch und Bett. Dieser wirklich gute und liebenswürdige Mann war sehr besorgt, mich zu unterhalten. Am ersten Tage führte er uns (Mayseder war auch dabei) auf den dortigen Schloßberg und in den Schloßgarten etc., am zweiten Tage nach Preßburg, am dritten Tag Vormittags wurden in einer schönen Au Blaumeisen gefangen, bei 200 an der Zahl, und Nachmittags auf dem sogenannten Hainburgerberg Hasen gejagt und geschossen. Bei dieser Gelegenheit machte er mich auch mit dem dortigen Regenschori und dessen Sohn, welcher Schullehrer daselbst ist, bekannt. Das sind auch ein paar recht rare Leute. Ersterer lud mich zu einem Amte ein, welches am folgenden Sonntage, als dem 4ten Tag meines Aufenthaltes, statthatte; und als ich ihn fragte, was für eine Messe er machen werde, antwortete er: ‚Eine sehr schöne, von einem bekannten und berühmten Tonsetzer, — nur fällt mir sein Name nicht gleich ein.' — Und nun, was war es für eine Messe? — Wenn Du da nur bei mir gewesen wärest; ich weiß, Du würdest Dich darüber auch sehr erfreut haben; denn es war die B-Messe von — — Dir! — Du kannst Dir wohl vorstellen, wie mir dabei zu Mute sein mochte, und auch, was das für liebe und ungewöhnliche Leute sein müssen, die mein Gefühl auf eine so angenehme überraschende Art anzusprechen sich bemühten. — Ueberdies wurde diese Messe mit sehr vielem Eifer und wirklich recht gut aufgeführt. Der Regenschori taktierte, und gab die Tempo so richtig an, daß es nicht richtiger sein konnte; sein Sohn, der ein fertiger Violinspieler ist, und der Herr Pfarrer waren an der Spitze des Primes, und der Obrist vom dortigen Mineur-Corps, dessen Musikbande die Harmonie-Stimme besetzte, an der des Secundes; ich spielte, wie gewöhnlich, die Orgel. Der Sing-Chor war auch recht gut bestellt; nur der Tenorist war etwas furchtsam, und in der Stimme schwach.

An diesem Tage regnete es fast unaufhörlich fort, man brachte daher den Nachmittag zu Hause zu, und unterhielt sich mit Streich- und Sing-Quartette, und Abends Rätsel, Charaden und dergleichen. Am 5. Tage vormittags besahen wir die große Tabaks-Fabrik, und nachmittags reiseten wir endlich wieder nach Wien.

Was die Herausgabe Deiner Kompositionen betrifft, darf ich Dir nichts sagen, denn die Ankündigungen in der Zeitung sind — verzeihe! — mir zuvorgekommen.

Herr von Mohn, sowie auch Herr von Kupelwieser habe ich seit der Zeit, als ich ihnen die Dir angezeichten Musikalien übergab, nicht mehr zu Gesicht bekommen.

Dein letzter Brief hat unserm guten Vater viele Freude verursachet, und er trug es mir sogar auf, Dir es zu schreiben, so wie auch, daß er Deiner baldigen Ankunft mit vielem Vergnügen entgegen sieht.

Bruder Karl ist mit einem kleinen Ferdinand beglückt worden, den ich zur Taufe hob, und der noch lebt; aber die Resi, welche ein gesundes und starkes Mädchen gebar, durfte sich dieses Glückes nicht lange freuen, denn selbes

lebte nur 12 oder 14 Tage. Der Schmerz über den Tod ihres erstgeborenen Kindes verwandelte sich beinahe in Raserei, und warf sie auf einige Wochen aufs Krankenbett. Glücklich hat sie nun aber ein gefährliches Uebel überstanden, und scheint nun über ihr Schicksal beruhiget zu sein.

Wir alle, lieber Bruder, harren freudig auf den Augenblick, wo Du wieder in unserer Mitte erscheinen wirst, und nun sei von Vater und Mutter, Brüdern und Schwestern, Weib und Kindern herzlich gegrüßt!

Lebe wohl! bis Dich wieder umarmen kann

Dein
Dich ewig liebender Bruder
Ferdinand.

Wien, am
6. Okt. 1824.

NB. Vergiß nicht auf die Bach'schen Fugen."

Schuberts Messen wurden zu seinen Lebzeiten in mehreren Wiener Kirchen, namentlich in den Vorstädten, aufgeführt. Aber diese Preßburger Episode spricht ebenso wie die Spieluhr (das Grammophon einer besseren Zeit) für eine gewisse Popularität. Der neue Neffe Schuberts, Ferdinand der Jüngere, wurde wie sein Bruder Heinrich ein tüchtiger Maler. Schuberts Schwester Resi genas im Jahr darauf eines gesunden Knabens. Damals schrieb Schubert aus Oberösterreich an seine Eltern: „Der Schneider und die Schneiderin sollen auf den zu kommenden kleinen oder kleine Schneiderin schön Acht haben, auf daß die Schneider zahllos werden, wie der Sand am Meere, nur sollen sie darauf sehen, daß keine Aufschneider oder Zuschneider, keine Ehr- oder Gurgelabschneider überhand nehmen." Und über Karl, den glücklichen Vater: „Er hat wohl jetzt viel zu tun; denn ein verheirateter Künstler ist verpflichtet, sowohl Kunst- als Naturstücke zu liefern, und wenn beide Arten geraten, so ist er doppelt zu loben, denn das ist keine Kleinigkeit. Ich leiste Verzicht darauf."

Eine jubilierende Mozart-Stiftung.

Von je ist der Name Mozart, bei dessen Klang die Menschen schon ein Glücksgefühl verspüren, zum Schutzpatron für edle Stiftungen angerufen und benutzt worden. Ob diese Institutionen alle mit gleichem Recht ihn tragen, bleibe dahingestellt. Man wünschte ihnen jedenfalls einen ähnlich stolzen Rückblick, wie die Mozart-Stiftung des „Frankfurter Liederkranzes" einen solchen jetzt anläßlich ihres 75jährigen Bestehens herausgeben durfte. Mochte noch der Grund zur Errichtung der Stiftung, das erste deutsche Sängerfest im Jahre 1838, ein äußerlicher sein — die Idee mit ihrer gleich klar ausgedrückten Zweckbestimmung war tief und sie wurde von einem Manne, dem Lieder- und Chorkomponisten *Wilhelm Speyer*, schon zu einer Zeit vertreten, in der die Frage nach der kulturgeschichtlichen und gar sozialen Stellung des schaffenden Tonsetzers kaum geboren ward. Diese Bestimmung hieß: Förderung kompositorischer Talente in ihrer Ausbildung durch angemessene Stipendien und Errichtung eines Konservatoriums. Die letztere Absicht wurde in Frankfurt ja freilich überflüssig, als seinerzeit aus den hochherzigen Mitteln eines einzelnen Mäzens, des Dr. *Hoch*, das nach ihm benannte Institut gegründet wurde.

Um so mehr konnte sich diese Mozart-Stiftung der tatkräftigsten Hilfe besonders begabter Tonsetzer widmen. Mit einem Grundstock von 1200 Gulden beginnend, hat sich das Kapital bis heute zu einer Viertelmillion entwickelt und ebensoviel wurde von der Stiftung für ihre Zwecke verwandt. Unter den mit ihrer Kunst der Frankfurter Mozart-Stiftung dienenden musikalischen Größen des vorigen Jahrhunderts findet sich neben Ferdinand Hiller, Gustav Walter kein Geringerer als *Franz Liszt*. Am interessantesten jedoch, zugleich ein nicht genug zu rühmendes Verdienst der Männer, die über die Mittel der Stiftung entscheiden, ist die Liste der zwanzig Stipendiaten; unter ihnen sehen wir *Max Bruch*, den Komponisten so vieler Chorwerke und der beiden Violinkonzerte in g- und d moll, *Fritz Steinbach*, den Dirigenten und Kölner Generalmusikdirektor. Dann folgt *Engelbert Humperdinck*, der liebwerte Meister, der uns „Hänsel und Gretel" geschenkt. *Ludwig Thuille*, der so früh geschiedene Münchner Tonsetzer (dessen Bühnenwerke „Theuerdank" und — mit Bierbaum — „Lobetanz", wie seine Kammermusik und Lieder als köstlichstes lyrisches Gut der neueren Zeit viel zu wenig geschätzt bezw. aufgeführt werden) — er war in den Jahren 1883—87 Stipendiat. *August v. Othegraven*, der Kölner Chorkomponist, mit Hegar zu den Bedeutendsten seines Faches zählend, dann der eben in den letzten Jahren als ein tief veranlagter Neuromantiker mehr und mehr geschätzte *Hermann Zilcher*, der Deutsch-Schweizer *Friedrich Niggli jr.*, in musikalischer Kleinkunst sympathisch bewährt, endlich der gegenwärtige Stipendiat *Ernst Toch* (ein gebürtiger Wiener, jetzt als Lehrer an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen), der durch zwei Streichquartette von blühender Melodik, meisterhaftem Satz und ungemein ansprechender Erfindung Aufmerksamkeit und größte Hoffnungen zugleich erregte — sie alle sind Zeugen, daß diese Stiftung mit ihnen sich selbst geehrt hat.

Ihr glücklicher Besitzer, der Frankfurter *Liederkranz*, feierte das Jubiläum mit einem großen Festkonzert, indem er hauptsächlich Werke der Stipendiaten aufführte und sich dabei unter Leitung seines Dirigenten *Ferdinand Bischoff* als ein ungewöhnlich musikalischer und prächtig stimmfundierter Chor auswies. Als Solisten waren Frau *Charles Cahier*, die Meisterin dramatischen und Liedergesanges, in deren ständige Wirksamkeit sich Wien, München und New York gleichzeitig teilen und die dennoch ihre Kunst nicht um ein Jota an das Virtuosentum verlor, ferner Prof. *Willy Heß*, der bedeutende Joachim-Schüler, mit einem (leider dem schwächsten dritten) Bruch-Konzert, gewonnen und wurden nach Gebühr gefeiert. Die noch lebenden Stipendiaten mit Ausnahme des hochbetagten Max Bruch und des leidenden Humperdinck waren sämtlich persönlich zu dem Konzert erschienen.

Rudolf Kastner.

Von der Strauß-Woche in Karlsruhe.

Ein Ereignis, das unser hiesiges, gegen neue, ungewöhnliche Kunst im allgemeinen recht zurückhaltendes, um so behaglicher im seichten Strom alltäglichen Musizierens mitschwimmendes Publikum aufgerüttelt hat, bildete die *Richard-Strauß-Woche*. Sie wurde durch einen Vortrag *Leopold Schmidts* aus Berlin eingeleitet, der in anschaulicher, von der Wärme der Ueberzeugung getragener Weise die Entwicklung des Komponisten schilderte und auf seine Bedeutung für die heutige Musikwelt hinwies. Dann folgten Aufführungen des „Rosenkavaliers", der „Ariadne", der „Elektra", unterbrochen durch ein Orchesterkonzert, alles unter Straußens Leitung. Während „Rosenkavalier" und „Ariadne" sich dem Repertoire unserer Oper bereits fest eingefügt haben, war „Elektra" kurz vorher unter unseres neuen Hofkapellmeisters *Cortolezzis* Direktion mit Frau *Palm-Cordes* vom Stuttgarter Hoftheater als bedeutender Darstellerin der Titelrolle erstmals über unsere Bühne gegangen. Bei der Festvorstellung des Werkes unter der Aegide des Komponisten selbst und mit der geradezu genialen Verkörperung der Elektra durch Frau *Mottl-Faßbender* vom Hoftheater in München übte es eine überwältigende Wirkung auch auf diejenigen aus, die ihm vorher noch fremd gegenüberstanden. Sämtliche Rollen — allein die der Elektra ausgenommen — in allen Werken wurden von heimischen Kräften ausgeführt. Unter ihnen trat Frau *Lauer-Kottlar* als Marschallin und als Ariadne durch schönen Gesang wie durch geistvolle Auffassung hervor. Künstlerisch bedeutsame Leistungen boten auch Frl. *Bruntsch* (Rosenkavalier), Frau *Lorentz-Höllischer* (Chrysothemis), Herr *Siewert* (Bacchus) und Herr *Roha* (Ochs von Lerchenau). In dem Orchesterkonzert faszinierte die Musik des Siebenschleiertanzes das Publikum derart, daß Strauß das Stück wiederholen mußte. Nach dieser Probe der Salome-Musik ist der Wunsch, das ganze Werk kennen zu lernen, noch lebhafter geworden. (Bekanntlich hat bisher „Salome" wie auch „Elektra" in Karlsruhe, das einmal eine führende Rolle im musikalischen Deutschland hatte, nicht aufgeführt werden dürfen. So ändern sich die Zeiten. Red.) Die Besetzung würde hier keinen Schwierigkeiten begegnen, da die Partie der Salome Frl. Tercs liegen müßte. Das „Festliche Präludium" imponierte durch die Kunst des Aufbaues und die Pracht der Klänge. Je zwei Orchester-Lieder für Sopran und Bariton, von Frau Lorentz-Höllischer und Kammersänger *Büttner* gesungen, erwiesen sich als Gebilde von ebenso großer Schönheit wie künstlerischer Eigenart. Mit der symphonischen Dichtung „Don Juan", dem einzigen bekannten (!) Werk, das das Programm enthielt, fand das Konzert seinen Abschluß.

Nicht alle Veranstaltungen waren gleichmäßig gut besucht; Rosenkavalier und Elektra hatten ein ausverkauftes Haus erzielt. Aber bei allen Veranstaltungen wurde Strauß von den Anwesenden begeistert als der bedeutendste Musiker unserer Zeit gefeiert.

F. Schweikert.

Fritz Volbach: „König Laurins Rosengarten."

König Laurins Rosengarten, eine deutsche Heldenmär für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, Dichtung und Musik von *Fritz Volbach*, hat am 19. November im Konzert der Kgl. Kapelle in Wiesbaden die Uraufführung erlebt. Das Wort, das Louis Köhler einst an Liszt schrieb: „Sie wären uns eigentlich Männerchöre schuldig, welche Bierbrüder zu Halbgöttern umwandelten" — suchten seitdem genug Komponisten auch für sich in Anspruch zu nehmen; und auch Volbachs neues Werk stellt an die Kunstfertigkeit der Sänger manche — halbgöttlichen Anforderungen: diese wurden vom preisgekrönten „Wiesbadener Männergesangverein" unter Prof. *Mannstädts* Führung in gewandter Weise erfüllt. Das Werk erregte lebhaftes Interesse. Man weiß, wie Fritz Volbach geartet ist; wie er ein durch die Richard Wagnersche Schule hindurchgegangener liebenswürdiger Romantiker bleibt — auch hier, wo er in der Konzeption manche moderneren Züge offenbart. Gewiß, es fielen manche Wagnerschen Anklänge auf; doch die Hauptsache: der eigentliche „Volbach" erfreut durch die Natürlichkeit und Eingänglichkeit der melodischen Erfindung, durch gewählte Harmonik, reiche Fantasie und schöne Wärme des Ausdrucks. Die technische Arbeit verrät den erfahrenen Bildner. Der Chor ist mit großer Sorgfalt und wirkungsvoll gesetzt: meist dominieren die Männerstimmen, doch zuweilen fügen sie sich dem glänzenden Orchestersatz auch als eine Art „Vox humana" effektvoll ein. Alles ist wohlüberlegt — alles klingt. Ein Siegeschor der Helden (es ist Dietrich von Bern mit seiner Schar) beginnt; in schwungvollen Tönen preist der „Sänger" die Wunder von Laurins Rosengarten und die Schönheit der dort gefangenen Similde. Das Rosenmotiv ist ein prächtiger Einfall: es ist wirklich verführerisch. Die Helden stimmen auch sofort in kräftigem Rhythmus für die Befreiung der Jungfrau und den Aufbruch zur Fahrt. Der zweite Teil ist in dem kecken Ausritt (es geht dem Sonnenaufgang entgegen!) besonders reich an charakteristischen Tonmalereien. Der dritte Teil bringt die Helden in die gefährliche Nähe einer Art „Blumenmädchen", denen auch diese „holden Knaben" nicht widerstehen können. Simildes Erscheinung gibt dem Solisten (hier Dietrich von Bern) Gelegenheit zu einem pathetischen Liebesgesang. Unser Hofopernsänger *Geisse-Winkel* trug denselben mit hinreißender stimmlicher Kraft und Verve vor. Die Helden verfallen den Zauberkünsten des tückischen Zwerges Laurin. Daß dieser von fern an „Mime" erinnert, ist am Ende kein Wunder. Im vierten Teil wieder ein sang- und dankbares Baritonsolo: Similde befreit die Helden. Noch einmal blüht das Rosenmotiv in voller, leuchtender Pracht auf, und mit einem kernigen letzten Chor schließt das Werk in wirkungsvoller Weise ab. Der Erfolg bei der Uraufführung war unumstritten. Der Komponist wurde durch allgemeinen stürmischen Hervorruf geehrt. So wird auch dies Werk, wie der „Troubadour" und „Am Siegfried-Brunnen", seinen Weg durch die Konzertsäle machen. **Prof. Otto Dorn.**

Das I. polnische Sängerfest in Lemberg.

(8. bis 10. November.)

Die 50. Erinnerungsfeier an den letzten Freiheitskampf der Polen im Jahre 1863 brachte uns neben einer Ausstellung und einigen Kongressen als Beschluß einen Sängerkongreß, der die Gründung eines „Verbandes der polnischen Musik- und Gesangvereine" zum Zwecke hatte. Das Komitee, an dessen Spitze der rührige Vizepräsident des Galizischen Musikvereines *Dionis Toth* stand, veranstaltete bei dieser Gelegenheit ein dreitägiges Sängerfest, das einen über alle Erwartungen glänzenden Verlauf nahm.

Aus allen Teilen Polens, aus vielen Städten Galiziens, aus Warschau, Posen, Berlin und Wien kamen die Chorvereinigungen und Abordnungen, um sowohl an den Beratungen teilzunehmen, als auch um durch ihre Kunst zu beweisen, daß der Männergesang und das polnische Lied auch in den entlegensten Orten eine Heimstätte gefunden hat.

Am ersten Tage fand eine Aufführung eines Oratoriums in der altehrwürdigen Kathedralkirche statt, am zweiten ein Konzert der auswärtigen Vereine, am dritten eines der Lemberger Chöre.

Das Oratorium „Jan Kasimirs Gelübde" des Konservatoriumdirektors *M. Soltys* behandelt eine feierliche Begebenheit aus der Geschichte Polens. Als nämlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Schweden unter Gustav Adolf Polen mit Feuer und Schwert bedrohten und beinahe das ganze Land besetzt hatten, verloren alle den Mut und nur die Klosterfestung Czenstochau widerstand den Feinden. Der Plan der Schweden, die immensen Schätze des Klosters zu erobern, ward zunichte und die Polen sahen in der Errettung des Klosters ein Wunder der Mutter Gottes, deren wunderwirkendes Bild von den Paulanermönchen in Czenstochau bewacht wurde. Das Volk griff wieder zu den Waffen und der vertriebene König Jan Kasimir kam nach Lemberg, um sich an die Spitze der Bewegung zu stellen. Hier nun legte der König in der Kathedralkirche ein feierliches Gelübde ab. Er rief die Mutter Gottes um Hilfe an, er gelobte, daß die polnische Nation in Ewigkeit Maria als die Königin des polnischen Reiches anflehen und verehren werde, er gelobte weiters, daß er nach erfolgreichem Kriege sein Volk von allen ungerechten Lasten befreien werde und daß dieser Tag immer feierlich begangen wird. In drei Teilen behandelt Sołtys dieses Thema. Im ersten schildert er uns die mutlosen Polen, die an ihrer Errettung beinahe gänzlich gezweifelt haben, der zweite führt uns nach Czenstochau, während im dritten das Gelübde stattfindet. Das Werk, für Soli, Chor und Orchester geschrieben, ist eines der besten des Komponisten, es enthält jedoch neben sehr guten auch einige minderwertige Stellen, die im Interesse des Ganzen entweder umgeändert oder gestrichen werden sollten. Die Solisten Frau *Jeanne Korolewicz*, die Herren *A. Ludwig, A. Nizankowski* und *A. Dianni*, das Orchester und der Chor des Galizischen Musikvereines taten unter Leitung des Komponisten ihr Bestes, um dem Werke zu seinem wohlverdienten Erfolge zu verhelfen.

Das zweite Konzert fand als Matinee im Stadttheater statt und ward zum Mittelpunkte des ganzen Festes, denn außer den Produktionen der auswärtigen Vereine, von denen insbesondere die Chöre aus Przemysl, Stanislau und Krakau glänzend abschnitten, wurden noch einige Werke von allen Teilnehmern — also 1000 Sängern — vorgetragen. Als Leiter dieser Sängerschar ward der ausgezeichnete, temperamentvolle Chormeister der Warschauer „Lutnia" *Peter Maszyński* als Festdirigent erwählt. Prof. *Stanislaw v. Niewiadomskis* herrlicher Chor „Wikings Grab" erklang aus tausend Kehlen und rief einen kaum zu beschreibenden Enthusiasmus hervor, so daß der Meister sich zu wiederholtenmalen bei den entzückten Zuhörern für die ihm dargebrachten Ovationen bedanken mußte.

Nachmittags fand die Sitzung der Delegierten statt, die die Satzungen des Verbandes annahmen und als Protektor den *Fürsten A. Lubomirski*, als Vorstand Herrn *Dionis Toth* wählten.

Das letzte Konzert war den Produktionen der Lemberger Chöre gewidmet. Der Andrang des Publikums war so groß, daß der Musikvereinssaal sich als zu klein erwies und die überzähligen Zuhörer in den Korridoren und Garderoberäumen Unterkunft finden mußten. Die Leistungen der einzelnen Vereine waren alle sehr gut, an erster Stelle jedoch standen der Männergesangverein „Echo", der Akademikerchor und der Technikerchor. An neuen und interessanten Werken lernten wir *St. v. Niewiadomskis* „Alleluja" und „Ave Caesar" kennen, zwei Werke von großer Bedeutung, als auch *B. Wallek-Walewskis* originelle Komposition „Der Sturm". Als Solistin wirkte die bekannte Opernsängerin *Matylda Lewicka* mit, deren prächtiges Organ die Herzen aller eroberte und im Einerlei der Männerstimmen nicht nur eine wohltuende, sondern auch künstlerische Abwechslung bot.

Diese erste Probe, die Gesangvereine Galiziens zu gemeinsamer Arbeit heranzuziehen, ist den Veranstaltern gelungen und wir hoffen, daß in Hinkunft die Tätigkeit des Verbandes ersprießliche Erfolge zeitigen wird. **Alfred Plohn.**

Von der Dresdner Hofoper.

Der Berliner Komponist *Eduard Künneke* darf sich glücklich schätzen, daß eine Bühne vom Range der Dresdner Hofoper für ihn eintritt, um so mehr, als hier beispielsweise ein Hans Pfitzner und Claude Debussy noch keines ihrer musikdramatischen Werke sehen und hören konnten. Auf die vor einigen Jahren aufgeführte Oper „Robins Ende" folgte am 31. Oktober Künnekes „Coeur-As". Dem neuen Werke liegt das Scribesche Intrigenlustspiel „Der Damenkrieg" zugrunde, das Emil Tschirch und Otto Berg für die Zwecke der Komposition bearbeitet haben. „Coeur-As" fand vor einer beifallsfreudig gestimmten Zuhörerschaft sehr freundliche Aufnahme. Den Erfolg entschied der dritte Akt, die stellenweise prickelnde Musik und das humorvolle Eingreifen *Hans Rüdigers*, des Grignon-Darstellers, der, so oft er erschien, die Lachlust weckte. Die beiden ersten Akte wurden kühler aufgenommen, wiewohl schon die leichtbeschwingte Ouvertüre mit ihren hüpfenden und tänzelnden Rhythmen wirklich gefallen hatte.

Zweifellos bedeutet „Coeur-As“ einen wesentlichen Fortschritt gegenüber „Robins Ende“. Künneke trifft den charakteristischen Konversationston im Orchester gut, mit dessen Klangregistern und Illustrationsmitteln er innig vertraut ist, das er spielend beherrscht. Vielleicht komponiert er einmal ein Ballett. Eine gewisse Kurzatmigkeit der Melodien wirkt stellenweise belustigend. Mit der Fertigkeit im Technischen hält jedoch die Erfindung nicht gleichen Schritt. Viel Bekanntes aus jüngster Zeit klingt noch an, auch scheint der Tondichter ein Freund der Muse des Delibes und des späteren Offenbach („Hoffmann“) zu sein. Am wenigsten originell gibt sich Künneke in den Liebesszenen. Da schürft er nicht in die Tiefe, wie etwa ein Puccini, da wählt er Alltagsmelodik und hält sich nicht einmal frei von operettenhaften Plattheiten. Für lyrische Ruhepunkte oder gar einen besonders eingänglichen Ohrenschmaus, wie ihn Otto Nicolai zu geben vermag, finden sich nur Anläufe. Freilich bot hierzu das Textbuch auch wenig Gelegenheit. Die Verfasser haben sich ziemlich genau an den „Damenkrieg“ gehalten. Ohne einerseits das pointenreiche Kampfspiel zwischen der Gräfin und dem Präfekten, andererseits das Ringen der Frau im gefährlichen Alter mit der jüngeren Nebenbuhlerin in der meisterhaften Fassung des Originals zu erreichen. Der neue Titel „Coeur-As“ ist nicht ausreichend motiviert. Intrigenstücke musikalischen Zwecken dienstbar zu machen, hat seine Schwierigkeiten. Beim „Glas Wasser“ und bei dem „Märchen der Königin von Navarra“ ist es nicht geglückt. Die Dresdner Uraufführung wurde von Hofkapellmeister *Kutzschbach* mit Verve geleitet, *Georg Toller* führte mit Geschmack die Regie. Die Einheit des Ortes hätte, meiner Meinung nach, einen Szenenwechsel für den letzten Akt gestattet. Von den Darstellern sind Frau *Nast* als muntere Leonie, *Sart* als Flavigneul, *Zador* als Präfekt und Frau *Barby* als Gräfin zu nennen. Am Schlusse wurden mit den Künstlern die Autoren mehrfach gerufen.

Am Dresdner Hoftheater hat die 500. „Tannhäuser“-Aufführung stattgefunden. Kaum eine zweite Oper Richard Wagners hat, wie der „Tannhäuser“, intime Beziehungen zu unserer schönen Stadt. Sie stammt vom ersten Entwurf an aus des Meisters Dresdner Tätigkeit. Im Sommer 1842 entstand auf einer Sommerreise, die Wagner von Dresden aus nach Teplitz unternahm, der erste Entwurf zur romantischen Oper „Der Venusberg“. Just am 30. Geburtstage Wagners, am 22. Mai 1843, war die Textdichtung vollendet und am 19. Oktober 1845 fand unter des Meisters eigener Leitung die erste Aufführung statt. Sie stand unter einem Unstern. Tichatschek, „aller Tenoristen Schreck“, vermochte zunächst darstellerisch nicht in die Partie einzudringen. Die Schröder-Devrient versagte und hatte dem Dichterkomponisten schon auf einer der vielen Proben zugerufen: „Sie sind ein Genie! Aber Sie schreiben so närrisches Zeug, man kann's ja kaum singen.“ — Johanna Wagner (seine Nichte) als Elisabeth wurde zwar auch an anderen Orten in dieser Rolle gefeiert, aber nach Wagners eigenen Worten sang sie das Gebet des dritten Aktes nie mit dem richtigen Ausdruck. Zu allen diesen Schwierigkeiten gesellte sich eine Aeußerlichkeit, die beim Publikum Enttäuschung auslöste, es fehlte die große Festsaaldekoration im zweiten Akte. Erst als diese nach 14 Tagen eintraf, und die Sänger sich mittlerweile eingesungen hatten, kamen der eigentliche große Erfolg und die vollen Häuser, die dem Werke besonders hier in Dresden bis auf den heutigen Tag treu geblieben sind. Schuch und seine Mithelfer, in erster Linie der für derartige Aufgaben besonders befähigte Regisseur d'Arnals, haben nun eine Neuausstattung und Neuinszenierung hingestellt, die bis auf wenige Kleinigkeiten vorbildlich werden dürfte. — Generalmusikdirektor v. Schuch hat auf die Urfassung zurückgegriffen. Wie bei der Uraufführung erscheint im dritten Akte Venus nicht, sondern nach Wagners eigenen Worten (siehe „Mein Leben“) wird „diese neue Versuchung der Venus den treulosen Geliebten wieder an sich ziehen, nur als ein visionärer Vorgang, des in Wahnsinn ausbrechenden Tannhäusers dargestellt, nur ein rötliches Dämmern des in der Ferne sichtbaren Hörselberges sollte äußerlich diese grauenhafte Situation verdeutlichen. Auch die entscheidende Verkündung des Todes der Elisabeth ging nur als ein Akt divinatorischer Begeisterung Wolframs vor sich; einzig durch das ebenfalls von sehr ferne her vernehmbare Läuten des Totenglöckleins und durch den kaum bemerkbaren Schein der Fackeln, welche den Blick auf die entlegene Wartburg ziehen sollten, ward die Veranlassung hierzu auch dem zuschauenden Publikum anzudeuten versucht.“ Wagner selbst sah ein, daß er besonders bei der mangelhaften Darstellung Tichatscheks vom Publikum zu viel verlangt hatte, und verfügte die Aenderungen, die wir bisher gewohnt waren. Heute, wo Sänger und Publikum durch jahrelange Schulung in ganz anderem Verständnis für Wagner erzogen werden, konnte Schuch diese Abänderungen wagen. Ich bin davon überzeugt, nicht einem der begeisterten Zuhörer hat die Venus oder der Sarg Elisabeths gefehlt. Tannhäuser stirbt wieder in den Armen Wolframs in seliger Gewißheit. Auch die „Ballett-Evolutionen“ von ehedem sind auf das Notwendigste beschränkt worden, um den Konflikt zwischen Venus und Tannhäuser aus dem Opernhaften herauszuheben. Damit das An- und Abziehen des Pilgerchores sich schneller vollzieht, hat man im ersten und dritten Akte in der Mitte der Bühne eine Vertiefung eingebaut, die den Gesang der Pilger heraushebt. So stilecht in jeder Beziehung Ausstattung und Kostüme waren, kann ich mich mit einer Regieänderung im Festakte nicht einverstanden erklären. Man hat hier für die Dekoration den kleinen Parterresaal gewählt, getreu dem Original im Erdgeschoß der Wartburg, aber daß man Elisabeth und den Landgrafen abgehen läßt und zurückkommen, wenn der Einzug der Gäste sich bereits vollzogen hat, erscheint mir nicht richtig. Beim Landgrafen von Thüringen gehörten diese Sängerfeste zu den intimen Veranstaltungen (daher der kleine Saal), dabei herrschte kein höfisches Zeremoniell von heute oder ehedem. Im übrigen jedoch ist die Frühlingsstimmung und ebenso der Herbst im dritten Akte von einer Naturechtheit, von einem Duft und einer Farbenpracht, daß man sich in das gelobte Thüringerland und an den Fuß seiner sagenhaften Burg versetzt glaubt. Seit dem Frühjahr haben unsere Gestalter der Bühnenbilder auf der Wartburg eingehende Studien gemacht. Nur wo dieser künstlerische Aufwand möglich, wo man eine *Osten* als Elisabeth, einen *Soomer* als Wolfram, *Vogelstrom* als Tannhäuser, die *Forti* als gestaltende Venus und die süße Stimme der *Nast* für den Hirtenknaben hat, wo ein *Schuch* und eine *Königl. Kapelle* ihr Bestes geben, kann eine Aufführung zustande kommen, wie wir sie am Sonntag, den 16. November 1913, erlebten.

M. Pl.



Ein Kaiser-Huldigungs-Denkmal im Konzerthause zu Wien. Von Prof. Edm. Ritter v. Hellmer. (Text S. 119.)

Kritische Rundschau

Chemnitz. *Ewald Siegert,* Organist zu St. Petri, hat eine Kantate komponiert, betitelt: Ein Danklied nach Worten des 100. Psalms. Das für großes Orchester, Orgel, Chor und Baritonsolo geschriebene Werk wurde am 11. November in der Petrikirche (aus dem Manuskript) aufgeführt und hatte einen unbestrittenen Erfolg. Es besteht aus drei Sätzen, deren erster und dritter im großen Bach-Stile gehalten sind, mit fugenartig verarbeiteten Themen, während der Mittelbau stark das rein Lyrische betont. — Die städtische Kapelle unter *Malatas* bewährter Leitung veranstaltet in diesem Winter 5 große Klassikerabende mit Werken Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts. Der erste (Gluck) Abend hat bereits stattgefunden und alle Erwartungen reichlich erfüllt. — Im neuen Stadttheater gab es ein kleines Ereignis: *Siegfried Wagners* Oper „Herzog Wildfang" wurde hier erstmalig gegeben, und zwar unter Leitung des Komponisten mit großem Erfolge. (Ueber Draesekes Requiem folgt ein besonderer Artikel. Red.) *—h.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Der Friede zwischen *Hans Pfitzner* und München ist geschlossen. Nach mehrjähriger Pause ist Pfitzner zum ersten Male wieder am Dirigentenpult des Hoftheaters erschienen. Er hat seinen „Armen Heinrich" dirigiert.

— *Otto Neitzels* dreiaktige Oper „Die Barbarina" hat im Herzogl. Hoftheater zu Dessau unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys gediegener Leitung bei lebensvoller Darstellung und prächtiger äußerer Ausstattung gefallen. Marcella Röseler sang die Titelpartie. *E. H.*

— Der „Cobzar", ein zweiaktiges Musikdrama von *Gabrielle Ferrari,* Text von H. Vacaresco und P. Milliet, übersetzt von Prof. Dr. Otto Neitzel, hat am Kasseler Hoftheater die deutsche Uraufführung erlebt. Der Text behandelt das alte Motiv des heimkehrenden Liebhabers, der die frühere Geliebte mit einem anderen Manne verheiratet findet.

— Bei den nächstjährigen Lauchstedter Festspielen wird *Glucks* „Orpheus" aufgeführt werden. Das Werk wird in einer Neubearbeitung, die Prof. Dr. *Abert* (Halle) nach der italienischen Ausgabe der Oper vorgenommen hat, gegeben werden.

— Eine Operette von *Reznicek,* „Die Angst vor der Ehe", Text von Erich Urban und Louis Taufstein, hat am Stadttheater in Frankfurt a. O. ihre Uraufführung erlebt.

— *Mascagnis* neueste Oper „Parisina" wird im Scalatheater in Mailand ihre Uraufführung erleben. Das Buch rührt von Gabriele d'Annunzio her und behandelt die tragische Liebe Ugos von Este zu seiner jungen Stiefmutter Parisina.

— In der römischen Musiksaison wird das deutsche Element eine bedeutende Rolle spielen. Im Winterprogramm des „Augusteo" (des größten Konzertinstituts von Rom) finden sich Namen wie Reichwein, Schneevoigt, Nedbal, Walter, Mengelberg, Rosenthal. Eine ganze Anzahl in Rom noch völlig unbekannter deutscher Kompositionen soll hier zur Aufführung kommen, so das „Festliche Präludium" von Strauß; Mahlers Vierte Symphonie, ferner Werke von Max Reger, Max Bruch usw. Die große Oper, das Teatro Costanzi, wird zunächst „Parsifal" bringen, der in Rom und Mailand gleichzeitig gegeben werden soll, dann auch „Parisina" von *Mascagni*-d'Annunzio, „Canossa" von *Malipieri* und „L'amore dei tre Re" (Drei-Königs-Liebe) von *Montemezzi.*

— Messager hat erklärt, sich dem Ministerium zu unterwerfen und die Leitung der Pariser Großen Oper bis 1915 beizubehalten. — Na also!

— Für das Jubiläumsjahr 1914 sind vom Nationaltheater in Christiania zwei Opern von *Gerh. Schjelderup* angenommen worden. Die Aufführungen sollen im Mai zugleich mit den übrigen Jubiläumsfestlichkeiten stattfinden. Die Opern heißen „Vaarnat" („Frühlingsnacht") und „En hellig aften" („Ein heiliger Abend"). *H. M.*

— Die Saison der Metropolitan-Oper in New York ist jetzt eröffnet worden. Die erste Premiere soll „Der Rosenkavalier" sein. In der Weihnachtswoche ist eine neue italienische Oper von Italo *Montemezzi,* Text von Benelli, zu erwarten. Die amerikanische Neuigkeit des Winters wird die Uraufführung der „Madeleine" von Victor *Herbert* sein. Gustave *Charpentiers* „Julien" soll im Februar zum ersten Male gegeben werden.

— Die Opernsängerin Frau *Gadski* hat sich, wie die Zeitungen melden, „mit der Unterstützung New Yorker und Düsseldorfer Kapitalisten" entschlossen, mit einer Wagner-Operntruppe eine Reise durch Amerika zu machen und dabei auch in kleineren Städten aufzutreten. Das Repertoire soll nur „Tristan und Isolde", „Die Walküre" und „Siegfried" umfassen, aber diese sollen im Stil der Metropolitan-Oper aufgeführt werden. Das heißt: für die ersten Rollen werden hervorragende Künstler engagiert werden, für die anderen nimmt Frau Gadski aber talentierte Anfänger in Aussicht.

*

— Eine Violinsonate des jungen *Wolfgang Korngold* haben in Berlin Karl Flesch und Artur Schnabel zum erstenmal aufgeführt. Desgleichen in Dresden eine neue Sonate *Th. Blumers.*

— Acht Frauenchöre von Robert *Schumann* (aus op. 69, 91 und 114) hat *Hans Pfitzner* gelegentlich des Schumann-Jubiläums vor drei Jahren mit Instrumentalbegleitung versehen und zu einem Ganzen verbunden. In dieser Gestalt sind sie — „Klosterfräulein" (Kerner), „Waldmädchen" (Eichendorff), „Die Kapelle" (Uhland), „Soldatenbraut" (Mörike), „Jäger Wohlgemut" (Des Knaben Wunderhorn), „Der Wassermann" (Kerner), „Meerfey" (Eichendorff), „Spruch" (Rückert) — im Neuen Orchesterverein zu München unter Leitung von Hermann Zilcher aufgeführt worden.

— Die Musikalische Gesellschaft Dortmund (Dirigent: Königl. Musikdirektor C. Holtschneider) hat im zweiten Vereinskonzert unter Leitung des Komponisten Werke von *Ch. M. Widor* (Paris, Solist Emil Frey, Moskau, Klavier) aufgeführt. Programm: Klavierkonzert in c moll op. 77 (Allegro con moto, Andante, tempo deciso); Kermesse carillonnante; Francesca (aus dem Carnaval op. 61 No. 11); Airs de ballet op. 4; Symphonie antique (mit Chor).

— In dem von der Musikalienabteilung der Firma Tietz in Kassel veranstalteten Künstlerkonzert spielte der Violinvirtuose Prof. *Petschnikoff* die Bach-Canzone so verloren und in sich hineingekehrt, daß er mit dem Bogen unter das Griffbrett kam und die Geige zu Boden fiel und zertrümmert wurde. Die weiteren Konzertnummern mußten ausfallen, da keine Ersatzgeige zur Stelle war. Der Wert des Instruments wird auf 75 000 M. geschätzt. *G. O. K.*

— Aus Pforzheim wird uns geschrieben: In seinem ersten Kammermusikabend mit dem Wendling-Quartett hat Musikdirektor *Albert Fauth* das Klavierquartett von G. Fauré zum ersten Male in unserer Stadt aufgeführt. — In dem diesjährigen Bußtagskonzert des Männergesangvereins unter Fauths Leitung, das in der evangelischen Stadtkirche stattfand, hinterließen Bruckners Fünfte Symphonie mit Choralschluß und die Große Totenmesse von Berlioz gewaltige Eindrücke. Bei Berlioz wirkte ein Chor von 250 Stimmen und das verstärkte Karlsruher Hoforchester mit. Herr Fauth ist als intelligenter Musiker, der vom bequemen Weg des Hergebrachten abweicht, bekannt. Diese Aufführungen beweisen, was auch in kleineren Städten geleistet werden kann, wenn der rechte Mann an der Spitze steht.

— Die rührige Herner Konzertgesellschaft hat unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Nießen* eine Gedächtnisfeier für Richard Wagner gehalten.

— Im Königl. Seminar zu Mörs herrscht die löbliche Gepflogenheit, den Zöglingen von Zeit zu Zeit durch Künstler Werke unserer Meister vorzuführen. Seminar- und Musiklehrer *Kniese* hatte am 24. Nov. wieder ein solches Konzert veranstaltet. Als Solisten waren die Pianistin Wilma Souvageol aus Haspe und die Konzertsängerin Hilde Cremer aus Krefeld gewonnen. Wilma Souvageol spielte vorzüglich Beethoven, Brahms, Liszt, sowie Stücke ihres Landsmannes Mac Dowell. Die Sängerin Hilde Cremer wußte Interessantes zu bieten. Sie sang Brahms, Wolf, Strauß ebenso warm und geschmackvoll wie Mozart. Das Seminar mag seinem kunstliebenden Musiklehrer besonders danken.
Rektor *Hahn (Krefeld).*

— In Plauen hat im Weihekonzert der neu erbauten Markuskirche eine dreisätzige Komposition für Orgel und großes Orchester über den Choral „Nun danket alle Gott" von *Julius Gatter* die Uraufführung erlebt.

— Im ersten Winterkonzert des Lehrergesangvereins in Bautzen hat der spanische Geiger *Joan Manén* vor fast überfülltem Hause mit dem größten Erfolge gespielt.

— Aus Klagenfurt wird uns geschrieben: Im ersten Orchesterkonzert des Musikvereines für Kärnten hat eine Symphonie des Kärntner Tondichters *Eduard Lucerna* überaus günstigen Eindruck gemacht. Der Ernst der Arbeit, die musikalische Logik fielen ebenso angenehm auf wie die durchaus sachgemäße, die Eigenart der Instrumente berücksichtigende Orchestrierung. Die nicht geringen Schwierigkeiten des Werkes wurden von dem heimischen Orchester, das unter der Leitung des Musikvereins-Direktors *Leo Dobrowolni* stand, tadellos bewältigt, und so gestaltete sich die Aufführung zu einem vollen Erfolg der Komposition. Mit Brahms' Violinkonzert hatte Konzertmeister *Laurenz Korb* gleichfalls großen Beifall.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Kaiser-Huldigungs-Denkmal im Konzerthause zu Wien.* Die Volkshymne von Haydn ist das Thema, das dem vorne abgebildeten, nach Gedanken und Ausführung gleich herrlichen Denkmal, einem Meisterwerke des Wiener Bildhauers, Akademieprofessor *Edmund Ritter v. Hellmer*, zugrunde gelegt ist. Im Stiegenhause des neuerbauten prächtigen Heims, das der Wiener Konzerthausverein der Musik soeben errichtete und das in e i n e m Gebäude vereinigt Räume zur Abhaltung von Konzerten und damit verbundener Festlichkeiten, sowie solche für die Akademie der Musik und darstellende Kunst bestimmt umschließt, hat dieses 3,80 m hohe und 4,08 m breite Relief Aufstellung gefunden. Eine Huldigung für Kaiser Franz Joseph von Oesterreich, den Protektor des Konzerthausvereins, soll dies künstlerisch bedeutsame Werk sein. Huldigung durch den von Meister Haydn dereinst vertonten und zur Volkshymne erwählten österreichischen Nationalgesang „Gott erhalte Franz den Kaiser". — In ihrer Notenschrift, die in Gold eingelegt, auf einer oberhalb des Kaiserporträts angebrachten Onyxtafel erscheint, leuchtet denn auch diese populärste aller Hymnen hernieder. Unten aber, an dem nach dem Leben in höchster Naturtreue modellierten Reliefporträt — wie das ganze Denkmal aus Laaser Marmor gebildet —, tönt aus der Inschrift es uns entgegen: „Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser." — Zwei ideale Frauengestalten, die weltliche und die geistliche Musik verkörpernd, blicken huldigend zu des Kaisers freundlich dreinblickendem Antlitze auf. Zu ihren Füßen ruht, als Verkünder des kommenden Geschlechtes, ein kleiner, die Geige spielender Knabe. Von der linken Seite her aber naht ehrfurchtsvoll sich eine Familie. Hochaufgerichtet der Mann, in Demut und Ergebenheit das stattliche Weib, mit zusammengefalteten Händchen für des geliebten Monarchen Wohl betend, das kleine Mädchen. Eine ideale Verkörperung der Volkshymne! Meister Hellmer, der Schöpfer zahlreicher bedeutender Denkmäler und sonstiger Skulpturen, der derzeitige Rektor der Akademie der bildenden Künste in Wien, dessen Verdienste um die Kunst der Kaiser erst kürzlich durch die Verleihung des erblichen Adels auszeichnete, hat mit diesem seinem neuesten Werke wiederum frischen Ruhm geerntet. (Wir bringen eine Abbildung des Reliefs auf S. 117. Dem Musiker fällt es auf, daß einige Notenhälse der Melodie falsch, nach oben anstatt nach unten, gestrichen sind. Red.) *Sofie Frank.*

— *Von den Theatern.* Die Zuschüsse zu den künstlerisch geleiteten Theatern — vergleiche dagegen Nürnberg, das noch verdienen mußte — werden immer größer. Aus *Leipzig* wird berichtet: Im Haushaltsplan der Stadt figurieren die drei dem Intendanten Geheimrat Martersteig unterstellten städtischen Theater wiederum mit 700 000 Mark Mehrkosten. Der Rat tritt für die Bewilligung der Summe ein, der höchsten, die jemals von einer Stadtverwaltung an ein Theater als Zuschuß gewährt worden ist. — Schwere Sorgen haben die beiden Stadttheater in Basel und Bern. Die ordentliche Generalversammlung der Aktionäre des Basler Stadttheaters stand letzthin vor der Frage, ob der Betrieb überhaupt weitergeführt werden könne, da die bisherige Staatssubvention im Betrage von 90 000 Francs nicht genügt und die Regierung nicht höher gehen will als höchstens auf 120 000 Francs, während das Theater 150 000 Francs jährliche Subvention beansprucht. Bis nach Beendigung der Spielzeit 1914/15 wird das Defizit rund 318 000 Francs betragen. — Der neue Verwaltungsrat des Berner Stadttheaters hatte sich zur gleichen Zeit auch mit einer Finanzreform zu befassen, da sämtliche Einnahmequellen erschöpft waren und das Theater vor dem Konkurs stand. Er behandelte die Vorschläge des Basler Stadttheaters über eine Interessengemeinschaft mit der Basler Bühne. In Bern denkt man sich diese Verbindung so, daß eine Operntruppe drei Monate in Bern und eine Schauspielertruppe ebensolang in Basel spielen würde, worauf eine Auswechslung der Truppen stattzufinden hätte. — Diese Zahlen und Tatsachen sprechen keine erfreuliche Sprache.

— *Musiklehrerprüfungen.* Auch Frankreich beschäftigt sich mit dieser brennenden Frage. In Paris fanden unter dem Protektorat von C. Saint-Saëns, Th. Dubois (dem in verschiedenen Tages- und Musikzeitungen fälschlich Totgesagten) und G. Fauré in der Oktobersession der Société des Musiciens de France Prüfungen für Musiklehrer statt.

— *Schubertiana.* Eine denkwürdige Ehrung Franz Schuberts ist's, die soeben der Wiener Männergesangverein anläßlich des 85. Todestages des Meisters — 19. November — diesem bereitet hat. Er ließ eine vornehme eherne Gedenktafel an dem im 9. Wiener Bezirke Säulengasse 3 — dem ehemaligen Himmelpfortgrunde — gelegenen einstigen Wohnhause Franz Schuberts anbringen. Niedrig, nur ein Stockwerk mit wenigen Fenstern Front aufweisend, repräsentiert sich das überaus schlichte Gebäude, über dessen großem rundem Torbogen nunmehr die Tafel mit folgender Inschrift prangt: „Franz Schubert hat dieses Haus vom Jahre 1801 an durch eine lange Reihe von Jahren bewohnt, hier als Schulgehilfe seines Vaters gewirkt und zahlreiche unvergängliche Werke, darunter den ‚*Erlkönig*', geschaffen! Gestiftet vom Wiener Männergesangverein 19. November 1913." *F.*

— *Lustbarkeitssteuer.* Aus Abonnentenkreisen wird uns geschrieben: Zum Kapitel „Lustbarkeitssteuer" in Heft 3 vom 30. Oktober der „N. M.-Z" teile ich Ihnen mit, daß der Allgemeine deutsche Sprachverein (Ortsgruppe Tilsit), Vorsitzender Professor Nast, für einen von mir gehaltenen Vortrag (26. Oktober) über Richard Wagners Werke ebenfalls „Lustbarkeitssteuer" zahlen mußte, weil ich Erläuterungen am Flügel und mit Violine und Klavier gab, und weil auch ein Opernsänger vom dortigen Stadttheater mitwirkte. Den Vortrag habe ich in Berlin und anderen Großstädten wiederholt ohne „Lustbarkeitssteuer" gehalten. Wie aber die von Ihnen gebrachte Elbinger Notiz und der vorgenannte Tilsiter Fall zeigt, scheint man dort besondere „kulturfreundliche" Bestrebungen zu haben. *W. M.* (Im alten Griechenland sorgten Stadt und Staat für die Erziehung zur Kunst, die Theater waren frei. In unserer heutigen „Kultur" lassen sich die Städte von den wahrlich nicht auf Rosen gebetteten Künstlern Geld für die „Lustbarkeit" [das Wort ist schon für den Geist kennzeichnend] zahlen. Red.)

— *Vom Männergesang.* Am 6. Januar feiert die „*Dresdner Liedertafel*" das 75jährige Jubiläum ihres Bestehens. 1839 gegründet, hat die „Dresdner Liedertafel" in der langen Zeit ihres Bestehens stets bedeutende Männer zu musikalischen Führern gehabt, wie Hofkapellmeister Reißiger, Musikdirektor Adam, Kantor Julius Otto, Richard Wagner, Ferdinand Hiller, Robert Schumann, Hofkapellmeister Krebs, Prof. Kößler, Hofkapellmeister Alban Förster, Prof. Reinhold Becker, Tonkünstler Waldemar v. Baußnern u. a. Chormeister ist zurzeit der königl. Kapellmeister *Pembaur.*

— *Neue Musikzeitschrift.* In *Rom* hat sich eine monatlich erscheinende neue musikalische Zeitschrift begründet, deren erstes Heft kürzlich erschien. Der Einführungsartikel, den Sgambati geschrieben hat, trägt den Titel: „Die musikalische Gegenwart und die Arbeit der Kritik." Im Redaktionskomitee befindet sich auch Busoni.

* * *

Personalnachrichten.

— Zwischen der Generalintendantur der königl. Schauspiele in *Berlin* und dem Kammersänger *Hermann Jadlowker* ist ein neuer Vertrag abgeschlossen worden, der den Künstler bis Ende 1917 an das Berliner Opernhaus verpflichtet. Er erhält für 50maliges Auftreten in der Saison 100 000 M.

— Dem Leiter des städtischen Orchesters in *Nordhausen*, Kapellmeister *Gust. Müller*, ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

— Der ausgezeichnete Klaviervirtuose *Friedrich Wilhelm Keitel* ist soeben von einer sehr erfolgreichen Konzerttournee, auf der er unter anderem in Dänemark und Schweden August Stradals Bearbeitung des Friedemann Bachschen Orgelkonzertes gespielt hat, nach Berlin zurückgekehrt.

— In *Stuttgart* ist der Musikpädagoge *Karl Buttschardt* gestorben. Er war ein echt schwäbischer Denker und Sinnierer und ein geborener Erzieher, der alle Materien der Musik, Rhythmus, Melodie, Harmonie und Form selbständig durchforschte und nicht ruhte, bis er ihr Wesen erfaßt hatte und in ganz neuer Beleuchtung den Lernenden darbieten konnte. Davon zeugen verschiedene theoretische Werke: seine „Musikwissenschaft", „Neue Taktlehre", „Gesangsmelodien" usw., lauter scharfsinnige Werke. In diesen, sowie in seinen Schulen (Violin- und Klavierschulen und Uebungsbüchern) legte er die Studien und Erfahrungen langer Jahre nieder. Man muß es bedauern, daß seine Ideen zur Reform der Notenwert-, Takt- und Tonartenbezeichnung, der rhythmischen Darstellung usw. nicht allgemein angenommen worden sind. *Chr. Kn.*

— In London ist am 17. November die berühmte Sängerin und Gesanglehrerin *Mathilde Marchesi* im Alter von 87 Jahren bei ihrer dort lebenden Tochter gestorben. Mathilde Marchesi, eine geborene Graumann, war bereits in Paris und London als Konzertsängerin sehr angesehen, als sie die Frau des Salvatore Marchesi, Cavaliere de Castrone, Marchese della Rajata, eines ehemaligen Offiziers der neapolitanischen Nobelgarde, des späteren Sängers und Komponisten, wurde. Als Gesanglehrerin hat sich Frau Marchesi dauernden Ruhm erworben. Frau Marchesi hat eine Gesangsschule und 54 Hefte Vokalisen herausgegeben, die allgemein als vorzüglich anerkannt sind. Sie war eine Nichte der von Beethoven hochgeschätzten Pianistin Dorothea Graumann. Die „N. M.-Z." hat über die Künstlerin verschiedentlich berichtet und auch ihr Bild gebracht, so in No. 12 Jahrg. 1905.

Besprechungen und Anzeigen

Verschiedenes.

Lieder, die ich meiner Puppe singe. Ein neues Bilderbuch von *Emil Hofmann* liegt vor uns, der bekannte Verlag für Kinderbücher, *Loewes* Verlag Ferdinand Carl in Stuttgart, hat mit diesem Buch etwas auf den Weihnachtstisch gelegt, das sich den besten Erscheinungen auf diesem Gebiete würdig anschließt. In vornehmer Ausstattung, vorzüglich im Druck der bunten Bilder und des Textes, repräsentiert sich das neue Kinderbuch schon äußerlich vorteilhaft; sein Inhalt aber wird hellen Jubel hervorrufen. Man weiß nicht, was hübscher ist: die dem kindlichen Gemüte angepaßten Verse von *Tonina Gerstner-Sternfeld*, die sich alle auf das Verhältnis zwischen dem braven Mädchen und seinen Püppchen beziehen und dadurch schon originell sind, oder die von Hofkapellmeister *Joseph Bayer* komponierten Melodien, oder die lustigen, ganz reizenden Bilder, die *M. Frimberger* gemalt hat. Es sind 14 Tafeln, zu jedem komponierten Gedicht eine neue. Die Lieder zeigen Gemüt, das letzte, der Abschied von der Puppe, ist ordentlich rührend. Und wer möchte wohl bessere Weisen für dieses Buch ersinnen, als der (leider gestorbene) Komponist der „Puppenfee"? Wir möchten dies Buch für den Weihnachtstisch der Kinder warm empfehlen, zumal der Preis von 4 M. im Verhältnis zum Gebotenen billig ist.

Leander Schlegel, op. 27: *„Der Kinder bunte Welt"*, 5 vierhändige Klavierstücke. *Süddeutscher Musikverlag*. Es sind lustige Szenen aus dem Kinderleben, in beiden Händen verschieden und nicht immer so leicht, wenigstens für Kinder nicht. Am leichtesten No. 1 Wiegenliedchen, No. 3 Schaukelpferd und No. 5 In der Tanzstunde. Schwieriger sind No. 2 Katze und Kätzchen und No. 4 Fritzchens Klavierstunde. Letzteres Thema ist schon von Heller scherzhaft behandelt worden und macht den Spielern sicher viel Spaß. Fingersatz ist angegeben.

Joseph Gruber, op. 250: *Kinderfreuden* (l.—m.), 48 Vortragsstücke, vierhändig, 2 M. netto. Verlag *Böhm & Sohn, Augsburg*. Eine reichhaltige Sammlung munterer Miniaturen verschiedenster Stimmung und in diversen Metren und Rhythmen, reich an guten Einfällen und an Spielarten. Alles findet man hier: Walzer, Märsche, Gondel-, Nacht-, Hirten-, Wiegen-, Soldatenlieder, Neckerei und Tiefernstes. Die linke Seite (Secondo) ist etwas leichter, als die rechte (Primo), aber beide sind so leicht, daß zwei Schüler nach zweijährigem Unterricht sie leicht bewältigen können. Bald ist die Melodie unten im Baß, bald im Diskant, so daß kein Spieler zu kurz kommt. Oefters stoßen die Hände in der Mittellage zusammen, dann muß eben der obere Spieler weiter innen anschlagen. Im Titelerfinden ist der Autor so fix wie im Komponieren; die Tonleiter kommt aber etwas zu oft als Einleitungsmotiv vor. Schade, daß die Stückchen so kurz sind, sonst könnten wir sie auch Vorgerückteren empfehlen. Die Stücke sind rechts befingert, was ein Vorzug ist. Für den Unterricht sind sie sehr geeignet, sie sind zugleich instruktiv und kurzweilig. Möchte der Autor bald längere Kompositionen in diesem unterhaltenden Stile auf den Markt bringen, er kann ja mehrere kleine Stücke untereinander verbinden, etwa in der dreiteiligen Liedform. *C. Kn.*

Poldini, op. 50: *Festandacht und Jubelwalzer* 1 M. Verlag *Hainauer, Breslau*. Für den rechten Spieler ganz leicht. Die Andacht ist wertvoll und ernst, der Walzer ist pikant und ausgelassen und paßt wie eine Faust auf das fromme „Auge" der vorausgehenden Andacht; es geht hier eben nach dem Usus: erst in die Kirche, dann auf den Tanzboden. Das Stück wird aber den Anfängern riesige Freude machen.

Mario Tarenghi: *Causeries musicales*, 6 petits morceaux pour Piano, à 1 M. Verlag *Carisch & Jänichen, Milano*. Diese einfachen Liedformen werden wegen ihres musikalischen Gehaltes und Wohlklanges, verbunden mit leichter Spielbarkeit, dem Komponisten viel neue Freunde gewinnen. Wir heben hervor den interessanten Moment musical, das muntere Scherzino und die melodische Canzonetta.

Derselbe: *Pages intimes pour Piano*, op. 56, à 1.30 M. Das erste dieser fünf Stücke, Simple Mélodie, ist eine Perle, die sich manchem von Schumanns kleinen Klavierstücken an die Seite stellen kann. Als besonders wirksam sei noch No. 5 Cavalcade erwähnt. Die Ausstattung der Hefte ist von vornehmer Einfachheit.

Max Jähnig, op. 8: *Konzertromanze* für Violoncell mit Pianoforte 1.80 M. Verlag *Zumsteeg, Stuttgart*. Der bei der Stuttgarter Hofkapelle als Cellist tätige Komponist hat für sein Instrument ein Stück geschrieben, dem das Prädikat „gute Musik" zuzusprechen ist. Die im Adagio gehaltene Romanze enthält ein sehr melodisches und leicht ins Ohr fallendes Hauptthema, das der Autor bei jedesmaliger Wiederkehr in ein neues Gewand zu kleiden verstand und damit gleichzeitig eine Abwechslung und schöne Steigerung erzielte. Wirksam unterbrochen wird dieses Thema durch einen etwas bewegteren und energischen Mittelsatz in Moll. Der Klavierpart, zum Teil selbständig behandelt, gibt dem Ganzen einen künstlerischen Untergrund. Dem Reproduzierenden ist Gelegenheit gegeben, hauptsächlich seine tonlichen und im Mittelsatz auch technischen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. Als eine Bereicherung der nicht gerade übersäten guten Celloliteratur darf vorliegendes Opus bezeichnet werden. (Zu der Romanze ist auch eine Orchesterbegleitung geschrieben, und können die Stimmen durch den Verleger in Abschrift bezogen werden.) *L. M.*

Richard Strauß: *Deutsche Motette*. Nach Worten von Friedrich Rückert für vier Solostimmen und sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 62. Die Taschenpartitur zum Studiengebrauch ist eingetroffen. Verlag von *Adolph Fürstner, Berlin*. Preis 2 M. (Bemerkt sei, daß Strauß die Tenöre wieder im Tenorschlüssel schreibt. Die Partiturseiten dieses a cappella-Chors sehen an Zahl der Systeme einer Beethovenschen Symphonie gleich.)

Max Löwengard: *Praktische Anleitung zum Generalbaßspiel, zum Harmonisieren, Transponieren und Modulieren*. M. 2.50. Verlag *A. J. Benjamin, Hamburg*. Das Büchelchen stammt aus der Hand eines offenbar erfahrenen Praktikers und Methodikers. Es kann jeder Harmonielehre angeschlossen werden. Der Stoff ist klar und übersichtlich behandelt und wird sicherlich Lehrer und Schüler dauernd befriedigen. *M. K.*

Deutsche Musikbücherei. *Gustav Bosse* Verlag, *Regensburg*. Vor uns liegen einige Bändchen der beachtenswerten Bibliothek. Die Namen der Verfasser kennzeichnen die Werke. Band 3 hat den Titel „Wege zu Beethoven" von Adolf Bernhard Marx (dem Biographen), Anleitung zum Spiel Beethovenscher Klavierwerke (geb. 2 M.). Band 2: Hellerauer Schulfeste, Rhythmus (geb. 1.50 M.). Band 7: „Musik und Kultur", Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls, herausgegeben von *Bruno Schuhmann*. Von Arthur Seidl selber noch „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst", Band 5 (geb. 2 M.). Band 6 bringt die gesammelten Briefe Albert Lortzings, herausgegeben von *Georg Richard Kruse*. Band 1: Friedrich Nietzsche, Randglossen zu Bizets „Carmen" von Hugo Daffner. Eine Besprechung der interessanten Bücher folgt.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 6 ist auf den weihnachtlichen Ton gestimmt. Das Präludium von *Bach* für Violine und Klavier ist ein weihevolles Vortragsstück für den Weihnachtsabend. Daß es auch in der Kirche mit Orgelbegleitung gespielt werden kann, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Kammermusiker *W. Abert* in Stuttgart hat es bearbeitet. Wenn das Präludium nicht aus dem Wohltemperierten Klavier bekannt wäre, könnte man glauben, es sei ein Originalstück für die Violine. — Das Lied „Christkind" von *Gustav Lazarus* hängt nun direkt mit dem heiligen Abend zusammen. Der allbekannte Text, die Anlehnung an das allbekannte Lied von der stillen Nacht, geben dem stimmungsvollen Stücke den besonderen Klang. Es lehrt die Erfahrung, daß das Alte immer das Beste für Weihnachten ist.

Batka, Allgem. Geschichte der Musik.

Am Ende einer längeren Pause, die in der Lieferung der Bogen unserer Musikgeschichte wider unsern Willen und zu unserem größten Leidwesen infolge andauernder Krankheit des Verfassers eingetreten ist und während der wir Herrn Dr. Batka vergeblich mit zahlreichen Mahnbriefen und Depeschen bestürmt haben, freuen wir uns, diesem Heft zum erstenmal wieder einen Teil und zwar Bogen 8 des dritten Bandes beilegen zu können. Mit unserem Dank für die uns bewiesene Geduld verbinden wir die Bitte an unsere Leser, die ohne unsere Schuld entstandene Verzögerung in der regelmäßigen Lieferung der Musikgeschichte gütigst zu entschuldigen. Wir versichern dabei unsere Leser und Freunde, daß wir unter allen Umständen dafür sorgen werden, daß eine weitere Unterbrechung künftig nicht mehr stattfindet.

Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß Band I in Leinwand gebunden für M. 5.–, Band II in Leinwand gebunden für M. 6.– durch jede Buch- und Musikalienhandlung, bei direktem Bezug vom Verlag zuzüglich 50 Pf. Porto, erhältlich sind, ebenso können fehlende Bogen des I. u. II. sowie die schon erschienenen sieben Bogen des III. Bandes zum Preise von 20 Pf. für den Bogen zuzüglich Porto nachbezogen werden.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" in Stuttgart.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 29. November, Ausgabe dieses Heftes Heftes am 11. Dezember, des nächsten am 2. Januar.

Dur und Moll

— *Eine lustige Geschichte zum Kapitel: „Beiträge zur musikalischen Kritik“.* Die „Frkf. Ztg.“ schreibt: „Wir hatten kürzlich, nach der ‚Deutschen Musiker-Zeitung‘ eine Musikkritik aus der ‚Neuenahrer Zeitung‘ wiedergegeben, in der ein Herr Rentmeister a. D. sein Urteil über die Kunst von Richard Strauß abgab und im Anschluß an eine Besprechung von ‚Tod und Verklärung‘ konstatierte, daß der ‚Walzertraum‘ dieses Komponisten weniger Durchschlagskraft habe. Unsere Quelle hatte dazu ironisch bemerkt, daß dieses Mißgeschick Straußens sehr bedauerlich sei, doch werde ihn der Erfolg seiner „Fledermaus“ darüber wohl trösten. Die Notiz hat nun ihren Weg auch in ein Leipziger Wochenblatt ‚Das neue Blatt‘ gefunden, die sie in einer Rubrik ‚Randbemerkungen zum Leben der Zeit‘ abdruckt und dazu entrüstet meint: ‚Es ist das wieder ein Beweis dafür, wie ungeeignete Leute sich zu ‚Kritikern‘ aufspielen. Dieser ‚Rentmeister‘ weiß offenbar nicht einmal, daß der ‚Walzertraum‘ nicht von Rich. Strauß, sondern von Joh. Strauß, dem Walzerkönig ist! Wieviel derartige ‚Kritiker‘ mag es aber im Deutschen Reiche geben, deren absolute Unfähigkeit nicht durch eine solche Blamage erwiesen wird. Und sie schreiben

EDITION BREITKOPF

Alban Förster

Drei Sonatinen für Violine u. Klavier

Op. 200

Nr. 1. F dur 2. C dur 3. G dur Je 1.50 M.

Edition Breitkopf Nr. 3961—3963

Drei ganz reizende Sonatinen! Seit Schuberts allbekannten Meisterstücken dürfte nichts derartig Vollendetes auf diesem Gebiete geschrieben worden sein wie Försters Op. 200. Das ist Musik, die jeder Schüler mit Entzücken spielen wird, die dem Verständnis des Lernenden angepaßt und dabei so tief empfunden ist, daß man sich wirklich freuen kann, neben dem klassischen Material dem jungen Geiger auch einmal diese modernen Stücke zum Spielen geben zu können. Man sehe sich nur einmal das Andante molto sostenuto aus der 2. Sonatine an, das in seiner Einfachheit von wahrhaft klassischer Schönheit ist und doch durchaus modernen Geist atmet. Wer seinen Schülern Freude bereiten will, der gebe ihnen diese Sonatinen; wer aber sein Empfinden für einfache schöne Tonkunst sich bewahrt hat, der spiele sie selbst einmal durch, auch wenn er seine Kunst im allgemeinen mehr den Schöpfungen der großen Meister widmet — die Wahrheit des Wortes: „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ wird sich ihm bald offenbaren.



Alte Violinen Violen Violoncelli

kauft man da am besten, wo langjährige Praxis und Erfahrungen für einen einwandfreien Handel bürgen. Grosse Zahl von Anerkennungen aus allen Kreisen während des bald 40jährigen Bestehens sowie die fast alljährlich erscheinenden Prachtkataloge mit Original-Illustrationen berühmter alter Meisterwerke bestätigen, dass die unterzeichnete Firma eine der grössten und bedeutendsten Geigenhandlungen des Kontinents ist.

Hervorragende Auswahl von den billigsten bis zu den wertvollsten Exemplaren. — Fachmännische, reelle Bedienung. Auswahlsendung. — Garantie für Autorschaft. — Verlustloser Umtausch jederzeit. — Rückkaufsvereinbarungen. — Tausch. Zahlungserleichterungen. — Artistische Reparatur-Werkstätte. Gutachten und Taxationen unter voller Verantwortung der Richtigkeit an Private und Wiederverkäufer.

Alles dieses ist von wesentlichem Vorteil und Nutzen für jeden Käufer.
:: Man verlange gratis unseren illustrierten Katalog. ::

HAMMA & CO.

Alte Meister-Instrumente und Atelier für Kunstgeigenbau

STUTTGART.

alle lustig weiter und ‚bilden‘ den Geschmack des Publikums!‘ — Ja, ja, wieviele solcher Leute es doch im Deutschen Reiche gibt!

— *Chopins Jahrestag.* Die Pariser „*Société Frédéric Chopin*“ ist am 17. Oktober einem frommen Gelübde zufolge, wie alljährlich, in der melancholisch stimmenden Herbstnatur, unter einem sanft raschelnden Blätterregen nach jenem Hang des alten „Mont-Louis“ (Père la chaise) gepilgert, wo Freundestreue dem ewig jungen Genie ein Denkmal mit des Künstlers Medaillon, über dem Clésingers trauernde Muse wacht, errichtet hat. Die Feier ging in poetisch-stiller Weise vor sich. Nach einigen ergreifenden Worten des Präsidenten und des Gründers der Vereinigung sprach Mlle. Suzanne Méthivier vom Odeontheater dem Augenblick angemessene Verse der Comtesse de Noailles, während Raoul Praxy (Theater Porte St. Martin) mit seltener Kunst die feierlichen Alexandriner Henri de Régniers:

Grande ombre, vers la nuit,
par la porte d'ébène
Passe, et que l'âpre vent d'un
souffle rauque éteigne
Au poing nu des porteurs qu'il
courbe sous les porches
La lueur des flambeaux et la
flamme des torches,

die einer plastischen Erläuterung zu Bartholomés ergreifender Schöpfung am Haupteingang der Totenstadt gleichkamen, vortrug. *Lvn.*

Briefkasten

O. H. in Gr. Wenn die rechte Hand an Stelle der linken treten soll, dann müssen die Saiten in umgekehrter Reihenfolge aufgezogen werden. In vorliegendem Falle kann diese Umstellung insofern nicht in Betracht kommen, weil der Zeigefinger auf dem Bogen als Hauptfunktionär und Führer nicht fehlen darf. Wir raten Ihnen, die richtige Haltung beizubehalten, mit dem kleinen Unterschied, daß die linke Hand etwas hinter den Sattel zu stehen kommt, um den Mittelfinger dann als 1. Finger benützen zu können. Dies gilt für die erste Lage; in den andern Lagen wird sich der Schüler auch ohne den ersten Finger freier und leichter bewegen.

A. P. Wir werden Ihrer bei der Neuverteilung der Rezensionsexemplare gedenken.

B. B., H. Sehr gern, wenn Sie uns mitteilen wollen, ob Sie Abonnent unseres Blattes sind.

Parsifal. Wir werden die Angelegenheit jetzt definitiv erledigen. Es war zurzeit keine Gelegenheit für den Aufsatz.

A. Z. Von Literatur nennen wir Ihnen O. Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang und seine Geschichte. Das Werk ist aber schon 1887 erschienen und, soviel wir wissen, vergriffen. Schade, Der deutsche Männergesang (Kassel 1903). Dann käme das Handbuch für Männergesangvereine in Betracht, das bei Leuckart in Leipzig erschienen ist. Zu empfehlen. — Ueber die Musikgeschichte lesen Sie im heutigen Hefte.

R. B. Chöre aus älteren Opern sind in einer Sammlung von Josef Anton Mayer im Verlag von Zumsteeg in Stuttgart erschienen. Wegen Chören aus neueren Werken wenden Sie sich an Breitkopf & Härtel in Leipzig, oder an den Verlag von Bote & Bock in Berlin.

Führer durch die Klavierliteratur. Auf den „Notschrei" im Briefkasten antwortet Prof. Otto Urbach in Dresden: „Hier liegen die wertvollen Bände aus der Kgl. Bibliothek, Barbieri, Van der Straeten, Pedrell und Morphy, aber eine nicht geringe Schwierigkeit ist, und zwar auch für den Kenner der Sprachen, daß der erste in Spanisch, der zweite in Französisch und der dritte in Spanisch und Französisch geschrieben ist. Dazu schreiben sowohl Van der Straeten wie Pedrell ein gelehrtes Französisch mit Ausdrücken, denen selbst gebildete Franzosen ratlos gegenüberstehen. Die altspanische Musik ist lange unterschätzt worden und ich selbst bin erst anderer Meinung geworden, als ich staunend die wunderbare Kirchenmusik eines Moralés durchspielte. Vor allem aber war auch die nötige Stimmung für die wichtige Arbeit nicht vorhanden. Ihr Notschrei soll nicht ungehört verhallen! Ich werde den spanischen Aufsatz allen anderen voranstellen." Wir danken Herrn Urbach auch im Namen unserer Leser für die freundliche Auskunft.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 27. November.)

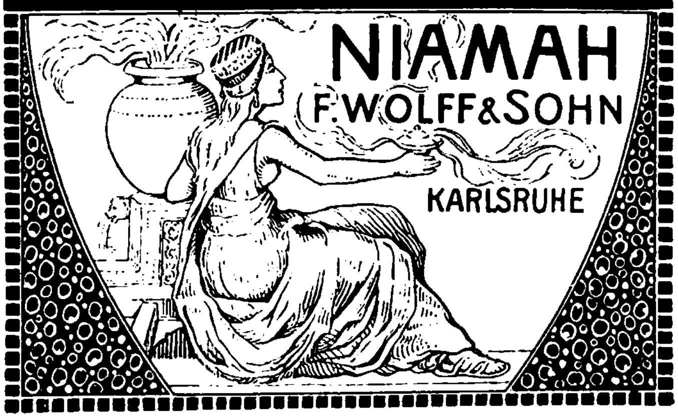
W. B., Hldt. Ihre Lieder lassen in satztechnischer und orthographischer Hinsicht manches vermissen, bedürfen also der Korrektur. Aber auch ohne diese Mängel würden sie ihren dilettantischen Charakter nicht verleugnen können. Erfreulich wirkt der frische Zug darin.

G. Sch., Tr—au. Einen rätselhaften Ausgang nimmt die nicht übel deklamierte „Botschaft" in der eigentümlichen Rückkehr nach e moll. Abonnent?

M. W. Es erscheint uns unklar, was Sie unter dem altdeutschen Volkston Ihrer Lieder verstehen. Der ganze Habitus verrät nichts Altertümliches, weder in Melodie noch Harmonie. Nur ein gewisser nüchterner Zug spricht daraus. Im übrigen sind die Vertonungen mit gutem Geschick behandelt.

M. P—old, A—e. Die ruhelose und dabei etwas prätentiöse Chromatik Ihrer





Mazurka verwischt wieder den günstigen Eindruck, den man beim ersten Anblick von dem gewandt gesetzten Stück hat.

A. S. Wolf. Für einen Dilettanten recht brave Leistungen. Ihr Talent ist der Förderung wert.

Hans Hei—eke. Lied und Polka vermitteln uns die Bekanntschaft mit einem fühlenden Musikantenherzen. Die ein „zerfahrenes Glück" behandelnden Vierzeiler sind recht rührsam, wie die „Studententräume" vergnüglich sind. Wie diese Sachen am besten zu verwenden sind, darüber haben wir uns umsonst den Kopf zerbrochen.

E. H „Scheiden" mutet etwas trocken an, wiewohl die Besonderheit der Satzweise für gemischten Chor nicht ohne einen gewissen Reiz ist.

G. A. Ihre Klänge aus der Kinderstube sind gut gemeint. Manches, wie die Erinnerungen der Großmutter, ist einer glücklichen Veranlagung entsprungen. Sie sollten sich gründlich mit der musikalischen Formenlehre befassen, damit das äußere Gepräge Ihrer Illustrationen noch gefälliger werde.

Jugend. Ihre Liedchen für die Allerjüngsten sind zum Teil herzgewinnend. Manche stehen den Kinderliedern von Dieffenbach-Kern wenig nach. Einem Pädagogen, der so glücklich veranlagt ist, darf man aufrichtig gratulieren.

J. Th. A., L—berg. Ein achtungswertes, reiches Können, das aus Ihren Liedern spricht. Ihre schwelgerische Phantasie tut mitunter in alterierten Klängen des Guten zuviel. Es fehlt nicht an Unklarheiten. Daß Sie befähigt sind, mit einfachen diatonischen Mitteln recht Brauchbares und Schönes zu gestalten, beweisen Sie des öfteren.

F. F. Dr. Ein flotter Könner, dem man wünschen möchte, daß er seine virtuose Technik am Klavier beim Gestalten der Ideen mehr in den Hintergrund stellt; denn es ist nicht gut, wenn die Kunst der Fingerfertigkeit allzusehr über den Eingebungen des Gemüts dominiert. Technisches Raffinement vermag ein geübtes Ohr über die Blässe der Gedanken nicht hinwegzutäuschen. Ob Ihre Arbeiten druckreif sind? Ja und nein.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Experimente auf der italienischen Opernszene.

(Giordano, der Novellist. — Der Strauß des Südens.)

Im „Teatro del Verme", vor der zweiten Opernbühne Mailands. Auf dem Programm stehen „Mese Mariano", ein neuer Einakter von Umberto Giordano, und die vielumstrittene „Cassandra" des Vittorio Gnecchi.

Giordano: der einzige Italiener ohne rechtes Theaterblut, dem ich je begegnete. Die krassen Situationen, die seine früheren Werke, die „Mala Vita", der „Andrea Chénier", die „Fédora", die „Siberia" einschließen, sind in Benutzung schlecht haltbarer musikalischer Bindestoffe der Szene aufgeklebt, nicht aus ihrem Wesen hervorgewachsen. Ein Novellist, kein Dramatiker. Mit der an sich sehr sympathischen Absicht zur Vereinfachung der Darstellungsmittel, insonderheit der orchestralen, zur psychologischen Feinarbeit. Aber ohne warmen Bühnenathem. Seine „Marcella", die er ein Idyll nennt, halte ich mit für die geschmackvollste Partitur, die seit zwanzig Jahren in Italien entstand; nur sind ihre Notenwerte zu dünnfarbig hingesetzt, um nicht, vom Kulissenlichte bestrahlt, zu verblassen. „Mese Mariano" verliert sich vollends in epischen Windungen und Seitenperspektiven. Ein neapolitanisches Weib aus dem Volke schleicht sich in ein Kinderasyl, um nach einem Buben zu schauen, den sie, ehe sie ein braver, beschränkter Handwerker zu seiner Ehefrau machte, als junge lockere Straßenkreatur der Großstadt zur Welt gebracht hatte. In einer der mit der Pflege der Kleinen betrauten Schwestern erkennt sie eine frühere Kameradin und berichtet ihr, einen sich endlos dehnenden Quasi-Monolog abhaspelnd, von ihren Schicksalen. Es giebt Erzählungen und Erzählungen auf der Szene. Sie können in dramaturgischer Hinsicht ein Meisterstück sein, also die Handlung direkt und indirekt kräftig vorwärtstreiben, — wie der leidenschaftgeschwellte Bericht, den Santuzza der Mamma Lucia giebt. Sie können ein Stück umbringen, im Sande verlaufen lassen. So bei Giordano. Das geschäftige instrumentale Hin und Her wird zur Buchmusik; die vielen kleinen, mit aller Liebe geformten, unaufdringlich geistvoll hingesetzten Einzelheiten zerflattern. Schließlich erfährt der Zuhörer, das Kind sei gestorben; der Mutter verschweigt man es unter halbwegs glaubwürdigen Vorwänden. Wechselweise von Furcht und Hoffnung bewegt verläßt sie das Asyl. Die Gardine schließt sich. Wieder einmal sollte der Versuch gemacht werden, einen Ausschnitt aus dem Leben möglichst wahrheitsgetreu dialogisch abzuschildern. Vergebliches Bemühen: die Bühne will verdichtetes Geschehen. Will es erst recht im Musikdrama. Denn jeder gesungene, jeder gespielte Ton verlangsamt den Ablauf eines szenischen Vorganges. Und gerät vollends eine lyrisch zartfühlende Novellistenseele an einen derbriechenden Stoff, so ereignet sich ein doppeltes Unglück.

Ein dreifaches ist im Werden: unser Komponist arbeitet an einer „Madame sans gêne". Er bleibt also in der Halbweltsphäre, in der er sich mit Puccini und Mascagni besonders wohl fühlt. Zum Episch-Bühnenwidrigen jedoch tritt noch das Spielerisch-Anekdotische. Der Napoleon des Pfennigblatt-Feuilletons sieht sich schließlich auch auf Notenlinien gesetzt. Das giebt wieder ein leckeres Fressen für die deutschen Hofbühnen!

* * *

Giordano tönt hellblau in lichtgrau und lichtgrau in weiß ab. Gnecchi schleppt alle Farbenkübel heran, deren einer, der Bescheid weiß, überhaupt habhaft werden kann: verdische, meyerbeerische, wagnerische, straußische. Kein Zweifel: seine „Cassandra" steht von der Bühnenwelt Richard Straußens nicht allzu weit ab und berührt sich mit der „Elektra" in Stimmungsanklängen, die mehr besagen als zufällige Aehnlichkeiten motivischer Bildungen. Auf das Eine und auf das Andere hin wollten oberflächliche Skribenten und Musiker Strauß den Prozeß machen, indem sie aus der Tatsache, daß die Uraufführung der „Cassandra" zu Bologna vier Tage vor der Dresdner Uraufführung der „Salome", also zu einer Zeit stattfand, da Strauß noch keine Note der „Elektra" zu Papier gebracht hatte, allerhand schiefe Folgerungen zogen. Ein aufgeregter italienischer Jüngling verstieg sich soweit, Strauß offen bewußter Entlehnungen zu bezichtigen. Abwehr und Gegenbeschuldigung blieben nicht aus. Eine Weile wurde hin und her geschossen, wobei man die Empfindung hatte, daß beide Teile daneben trafen, bis dann, ungefähr mit dem Erscheinen des „Rosenkavaliers", die Polemik sacht in sich zusammensank.

Ein schweres Stück, sich in der Partitur der „Cassandra" bei erstmaligem Hören bis in alle Winkel zurechtzufinden! Denn sie ist so toll überladen, ist beim Zusammenwirken von Solostimmen, die vorwiegend in exponierten Lagen Akzente auf Akzente häufen, von einem außerordentlich stark besetzten, mit massiger leitmotivischer Technik vorwärts keuchenden Orchester, von gegen und durcheinander geführten Chören so monströs, daß der Dirigent bald hier bald dort aufs entschiedenste abdämpfen muß,

um die Verständlichkeit des Ganzen einigermaßen zu wahren. Natürlich wird durch dieses Abdämpfen der thematisch-architektonische Linienzug nicht selten verwischt. Dennoch brachte auch die unter derartig erschwerenden Umständen vor sich gehende Prüfung der Sachlage die erwünschte Klarheit. Hinter Beiden, die im Vollgebrauch moderner Mittel um altgriechische Tragik werben, hinter Strauß wie hinter Gnecchi steht Richard Wagner: der Wagner der „Götterdämmerung" mit den kolossalen Zusammenballungen und Entladungen. Auf ihm fußt Strauß in der Erfindung der tragenden Tongedanken, in ihrem Verkoppeln und Aufeinanderprallenlassen, in einem sich immer persönlicher gestaltenden Ausbreiten aufhöhender und zugleich psychologisch abstufender Koloristik. Und Gnecchi war es beschieden, mit jugendlicher Begeisterung und ungewöhnlicher Anpassungsfähigkeit vom konstruktiven Prinzip des späteren Wagner mehr zu erfassen als irgend einer seiner komponierenden Volksgenossen nach Verdi. Richard Strauß, in der „Elektra" auf der Höhe seines Schaffens angelangt, Vittorio Gnecchi, als heißblütig tollkühner Draufgänger beim ersten dramatischen Versuch den Bayreuther Meister wild überrennend: sie haben bisher in Deutschland und in Italien gewissermaßen die äußersten Konsequenzen aus Wagner gezogen. Da waren Begegnungen unvermeidlich — nun gar innerhalb verwandter antiker Stoffkreise. Des weiteren möcht' ich meinen Kopf dafür verwetten, daß Gnecchi, ehe er die Feder ansetzte, die symphonischen Dichtungen Straußens eifrig studiert hatte. Behalten wir nun im Auge, daß die motivisch-dramatische Sprache der „Salome" und der „Elektra" im „Macbeth" und im „Don Juan", im „Zarathustra" und im „Heldenleben" allmählig vorgebildet wird, daß ferner Strauß, ob er ein Lied, ein Instrumentalstück, eine Oper schreibt, ähnlich wie Mozart, wie Wagner, wie Brahms und Liszt, sein bestimmtes, oft wiederkehrendes melodisches „Handzeichen" hat, so erklären sich die Berührungen im Formellen wie im Substantiellen zwischen der „Elektra" und der „Cassandra" auf ganz natürliche Weise.

In der Erörterung dieses eigenen Falles irrlichterierte man bisher an der Oberfläche herum. Man hätte doch sonst gewahrt, wie alles, was die zwei Tonsetzer wirklich und scheinbar verbindet, vor sie scharf trennenden Momenten zusammenschrumpft. Damit deute ich auf die breite Kluft zwischen sicher bildender Meisterschaft und tastend ausprobendem Anfängertum hin. Damit unterstreiche ich, daß Strauß den dekadentenhaft zerquirlten Brei, den ihm Hofmannsthal darreichte — man töte diesen Hofmannsthal! — mit Manneshand zu einem festen, übersichtlichen Formgefüge umknetete, während sich Gnecchi als ein noch Unbeholfener von den altjüngferlichen Redseligkeiten seines Librettisten Illica mit fortspülen ließ. Vor Allem aber ziele ich damit auf die sich in den zwei Partituren Takt für Takt kundgebende Verschiedenartigkeit des germanischen und des romanischen Gefühlsausdrucks. Strauß bleibt stets Deutscher, auch wenn ihm eine sentimentalisierende Trivialität über den Weg läuft. Gnecchi mag noch so brünstig dem Aether Shakespeares und Wagners zustreben: seine Chor- und Orchesterexplosionen, sein deklamatorischer, jeweilig im Zickzack gebrochener Aufschwung münden fast stets in einigen Noten ächt italienischer Emphase aus. Der Berg kreißt — und es quillt ein versprengter Tropfen Bellini hervor. Das ist keineswegs widernatürlich. Im Gegenteil: es deutet auf eine Möglichkeit hin, für die gewißlich begabte, aber opportunistische, kleingeistige oder sich in schwächlichen Lyrismen erschöpfende Naturen wie die Mascagni und Puccini, Leoncavallo und Giordano gar nicht in Betracht kamen: mit einer der Sonderart des romanischen Genius gemäßen Verwertung und Umbildung wagnerischer Kunstgedanken auch in Italien wieder zum großen Styl der Musiktragödie zu gelangen. Ich sage: Möglichkeit. Nicht mehr noch minder. Mit all' ihren Fehlern und Ausschreitungen ist die „Cassandra" nach dem „Othello" Verdis endlich wieder ein südlich der Alpen unternommener Versuch, in dem sich ein durchaus idealer Wille zum ernsten Tondrama entschieden ausspricht.

Freilich, weshalb verstummte Gnecchi seit neun Jahren? Hat nur der Lenz für ihn gesungen und revolutioniert? Oder gährt in seiner Werkstatt Neues, mit mehr Besonnenheit Abgewogenes, durch? Gleichviel: eröffnet erst Jemand einen neuen Weg, so treten bald Andere in seine Fußtapfen. Für das Entwicklungsganze bleibt es gleichgiltig, wer es ist, der dann in der aufgefundenen Richtung kraftvoll und zielfreudig weiterschreitet. Dem Wiedererwachen eines großzügigen italienischen Patriotismus kann das Wiedererwachen einer ideal gerichteten italienischen Kunst folgen. **Paul Marsop.**

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.[1]

I. Inhalt und Form in der Musikästhetik.

Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

Beim Rückblick auf alle die Arbeiten, die ich der Aesthetik der Tonkunst gewidmet habe, wird mir das Streben deutlich, die scheinbare Gegensätzlichkeit von Inhalt und Form in einer höheren Einheit aufzuheben. Zwei Richtungen sind klar zu erkennen: Hanslicks und seiner Anhänger „Musik als tönend bewegte Form" — die tyrannische Herrschaft der rein formalen Schönheit über die Freiheit der Idee — und Fr. v. Hauseggers, Seidls und vieler andern modernen Aesthetiker „Musik als Ausdruck", „Musikalisch-Erhabenes" — die maßvolle Herrschaft des Charakteristischen, Wahren über die Machtgelüste der Tonarithmetik. Die Ausdrucksmusiker haben größeres Daseinsrecht, weil sie nicht tyrannisch die Vormacht der Idee vertreten, sondern nur verlangen, daß im Kunstwerk sich Idee und Gestaltung decken; die Kongruenz von Ausdruck und Eindruck ist unsere wichtigste Forderung. Wir nennen ein Kunstwerk desto schöner, je kleiner der Rest ist, der beim Aufgehen des Planes in der Ausführung, des Innern im Aeußern, des Inhalts in der Form übrig geblieben ist.

Will ein Komponist — ich denke da an Berlioz in der Künstlersymphonie — den Rausch eines ekstatisch fühlenden und schaffenden Menschen in Tönen darstellen, so möchte ich den Enthusiasmus mit regster Teilnahme mitfühlen: will er eine Beschwörung in musikalischen Sinnbildern zum Ausdruck bringen, so sehne ich mich danach, des Künstlers Vision mitzuerleben und die Geister, die er rief, nicht mehr loszuwerden. Gelingt das dem Komponisten, dann mag seine Musik im Sinne der ewig-vorgestrigen Aesthetiker „häßlich" sein, für mich ist sie dennoch „schön". Das ist im Grunde nichts anderes als ein Ergebnis, das dem Wanderer durchs ästhetische Gebiet auf empirischem und induktivem Wege unaufhaltsam und zwanglos entgegenkommt. So ging es mir selbst in meinem musikästhetischen Erstling über „Programmusik". Darin steht das scheinbare Paradoxon „die Schönheit der Häßlichkeit". Verständlich wird es beim Vergleich mit einem kleinen Zwiegespräch, das neulich irgendwo abgedruckt war. A. sagt zu B.: Meine Bulldogge ist doch viel schöner als deine; deine ist nämlich furchtbar häßlich. B.: Na also, da ist doch meine die schönere.

---

[1] Unter diesem Sammeltitel wird jetzt die „N.-M.-Ztg." eine Reihe von Aufsätzen bringen. Auf den Artikel von Alfred Wolf „Zur Aesthetik der Programmusik" (Heft 4) sind verschiedene Antworten eingelaufen. Die „Konfusion" in den musikästhetischen Fragen unserer Zeit scheint weiter zu bestehen. Vielleicht bringen die Aufsätze an dieser Stelle Klarheit. Wir nennen davon: Heinz Thiessen, Grundfragen in der Aesthetik der Programmusik; Dr. Alfred Schüz, Das doppelte Gehör. Red. der „N. M.-Ztg."

B. hält seinen Hund für den schöneren, weil er mehr Rasse und Charakter zeigt, weil er mehr ausdrückt, nämlich die „Schönheit seiner Häßlichkeit", die Eigenart seines Wesens, stärker zum Ausdruck bringt. Aehnliches meinte Max Liebermann, als er einmal in der „Neuen Rundschau" schrieb: „Wir nennen Bismarcks Handschrift schön, weil sie charakteristisch ist." In die Reihe solcher Zitate gehört auch der folgende, gegen Schiller gerichtete Satz von Otto Ludwig: „Schönheit der Sprache am unrechten Ort wird zum Fehler und damit zur Unschönheit." Aehnlich verhält es sich mit der Tonsprache. Auch da darf das „Musikalisch-Schöne" nur dort vernehmbar sein, wo es hingehört. Die Grundfrage ist immer, ob und wie der Maler oder Bildhauer, Wort- und Tondichter die Absicht, die ihm vorschwebt — das Ideale — durch die Mittel der Form — das Reale —, verwirklicht. Etwas Abstraktes erfüllt ihn, dessen er sich durch Konkretes — Farben, Linien, Töne — zu entäußern strebt. Darum darf nicht das, was ein Komponist soll, sondern was er will, unserem Urteil zunächst die Richtung geben. Der Wille des Künstlers soll unsere Vorstellung werden, und nur der Grad, in dem es ihm gelingt, uns in die Welt seiner Phantasie einzuführen, bedingt den Wert seiner Schöpfung. Des Künstlers Wunsch ist seinen Mitteln Befehl, wir dürfen ihm nichts erlauben oder verbieten. Denn im Reiche der Töne herrscht autokratische Verfassung; der Komponist verordnet dem schwarzen Volke der Noten die harmonischen und rhythmischen Gesetze.

Diese nachgerade selbstverständlichen und darum schon fast trivialen Gedanken kamen mir und vielen andern bereits vor langer Zeit. Jetzt finde ich sie in einem Buche, wo sie aller Trivialität bar sind, weil sie sich nicht feuilletonistisch und aphoristisch geben, nicht tändelnd an der Oberfläche hinschweben, sondern fest in die Tiefe eines Systems eingerammt sind: als die Säulen zur Stütze eines viel- und weiträumigen, ebenso wissenschaftlichen wie künstlerischen Gedankenbaues. Es ist das im Groteschen Verlage herausgekommene Werk in zwei Bänden mit dem Titel *„Das Wesen der Kunst"*; sein Verfasser ist Dr. *Konrad Lange*, Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik an der Tübinger Universität.

Ich lese da gerade im zehnten Kapitel des ersten Bandes über „Die Form". Lange wagt natürlich nicht den törichten Versuch, die Wichtigkeit der Form zu bezweifeln; er bezeichnet sie als das Elixir, durch das der Künstler die tote Materie für die Anschauung zum Leben erweckt, aber er hält es ganz mit Recht für einen groben Irrtum der Formästhetiker, das Geheimnis des Schönen in der Form als solcher zu erkennen. Er leugnet auch nicht die durch rein formale Mittel erzeugte, absolut sinnliche Wirkung, an die sich kein weiterer psychischer Vorgang anschließt. Auch wir „modernen Musiker" haben ja nie in Abrede gestellt, daß es wertvolle Musik gibt, die nur ein reizvolles Tonspiel sein will und allein der Lust, in Klangformen zu fabulieren, entspringt. Aber die Nichtsalsformalisten sollten doch beherzigen, daß einer der bedeutendsten Musikschriftsteller der Gegenwart, Prof. Hermann Kretzschmar, das famose, fein ironische Wort „Gehörskat" geprägt hat. Lange bestreitet gar nicht, daß man an einem vollen und weichen Ton schon an sich Freude haben kann, daß bestimmte Farben- und Tonzusammenstellungen schon an sich, ohne Beziehung zu irgend etwas, was sie bedeuten, Lust erregen können. „Die harmonisch abgestimmten Töne einer Aeolsharfe, in die der Wind bläst, sind in ihrem Zusammenklang ein für uns sinnlich angenehmes Geräusch. Die Töne einer Beethovenschen Symphonie klingen zwar auch harmonisch zusammen, regen uns aber außerdem zu einer Stimmung an. Daraus ergibt sich nun sofort die Ueberlegenheit der illusionistischen Reize über die rein sinnlichen." Darum betrachtet es Lange mit Recht als eine niedere Wirkung, wenn zum Beispiel in einem bunten Teppich die Farben bloß als Elemente eines reizvollen harmonischen Ensembles zusammenklingen, „während sie beim Bilde außerdem noch im Sinne der Raumillusion wirken, bestimmte Stoffe charakterisieren, das Geschlecht, den Charakter, den Ausdruck des Menschen anzeigen". Nutzlos ist es jedoch in abstracto über die schönsten Farbenzusammenstellungen zu theoretisieren, es kommt vielmehr immer darauf an, was der Künstler mit seinen Farben sagen will, stets handelt es sich darum, daß eine Farbenkomposition gerade an der Stelle, wo sie steht, das wirklich ausdrückt, was der Künstler damit ausdrücken will. Also auch Lange hält es nicht, wie er in der Einleitung bekennt, für seine Aufgabe, „der Kunst von obenher Gesetze zu diktieren, die gar keine sind, sondern nur die in ihr selbst liegenden Gesetze möglichst genau zu erforschen". Sein ästhetisches System leitet er von den Kunstwerken selbst ab, die er nicht als spekulativer Philosoph, nicht als metaphysischer Haarspalter, sondern als Kunsthistoriker mit echtem Kunstverstand betrachtet. So kommt es auch, daß seine Kunstlehre allgemein verständlich ist, während die scholastische Aesthetik sich meist einer Geheimsprache bedient hat, die nur wenigen Eingeweihten verständlich ist. Lange schreibt sogar sogenannte „Selbstverständlichkeiten", um auch einen ästhetisch unmündigen Leser von der Einfachheit der künstlerischen Gesetze zu überzeugen. Der eigenartige Reiz des Buches besteht gerade in dem reichen Material an leichtfaßlichen, jedem naheliegenden Beispielen zum Zwecke scharfsinniger Vergleiche und Schlüsse und besonders darin, daß der Verfasser die gesamte Kunst in das Bereich seiner Betrachtungen zieht. Die andern Aesthetiker vernachlässigen gewöhnlich die Musik bei ihren Untersuchungen fast ganz, weil sie sich selbst für zu unmusikalisch halten, um sich an die Aesthetik der Musik heranzuwagen, oder wenn sie es dennoch riskieren, infolge ihrer Musikfremdheit die Tonkunst meist zu kurz kommen lassen und sich mit Kinderschuhen statt mit leicht beschwingten Flügeln durchs Reich der Töne bewegen. Lange dagegen weist der Musik keine Sonderstellung an, er zeigt vielmehr, daß ihre ästhetische Artung dem allgemeinen Wesen der Kunst durchaus entspricht, sobald man sie nur von seinem hohen Standpunkt aus beurteilt.

In des Verfassers „realistischer Kunstlehre" ist die „Illusion" der rote Faden, mit dem die andern Fäden des feinen Gedankengespinstes verknüpft sind. Langes „Illusion" bedeutet dasselbe wie die für die Entstehung von Kunstgenüssen unerläßliche „bewußte Selbsttäuschung", die der Verfasser schon in seiner Tübinger Antrittsvorlesung vom Jahre 1895 als den „Kern des künstlerischen Genusses" bezeichnet. Wenn Lange vor den Augen seiner Leser mit scharfsichtiger und sicherer Dialektik diesen Kern aus der Hülse schlüpfen läßt, so erstreckt sich seine Arbeit nicht bloß auf die bildenden Künste und die Poesie, sondern er berücksichtigt auch die Rezitation, die Schauspielkunst, den Tanz und ganz besonders die Musik. Man bereichert sich also durch die Lesung des Langeschen Buches um die wichtige Erfahrung, daß es sehr wohl möglich ist, die Musik im Zusammenhang mit den andern Künsten zu behandeln, und daß man ihr unrecht tut, wenn man dem Wesen ihrer Aesthetik mit andern Werkzeugen auf den Grund geht als mit denen, die bei der Erforschung der übrigen Entäußerungen des künstlerischen Schaffensdranges Anwendung finden. Als konsequenter Verfechter dieser Lehre von einer sämtlichen Künsten gemeinsamen ästhetischen Grundlage muß Lange das, was er von der Farbenschönheit behauptet, auch auf die Tonästhetik übertragen. Er schreibt in dem Kapitel „Die Form", mit dem ich mich hier befasse, wenngleich noch mancher andere Abschnitt des Werkes für alle Leser von großem Interesse wäre, die folgenden Sätze: „Die Dissonanz kann nur vom Standpunkt des Ausdrucks, d. h. der Illusion, erklärt werden. Sie ist einfach deshalb berechtigt, weil das, was die Musik ausdrücken soll, auch einen dissonanten Charakter haben kann. Eine Harmonie ist natürlich in erster Linie deshalb schön,

weil sie sinnlich reizend ist. Schön kann aber auch eine Disharmonie sein, wenn sie nur an der Stelle, an der sie steht, etwas bedeutet. Es ist natürlich müßig, darüber zu streiten, ob uns an der modernen Musik mehr der sinnliche Reiz oder die Ausdrucksfähigkeit gefällt — sicher ist nur so viel, daß Harmonie sowohl wie Disharmonie in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden können, während doch von beiden nur die Harmonie als sinnlicher Reiz aufgefaßt werden kann. Und wenn wir nun sehen, daß das, was die moderne Musik mit derjenigen Bachs und seiner Zeitgenossen oder gar der griechischen Musik gemein hat, nicht der Reiz bestimmter harmonischer Formen, sondern ihre Ausdrucksfähigkeit ist, wenn wir endlich zugeben müssen, daß dies allein die Musik mit allen andern Künsten verbindet, so haben wir wohl das Recht, daraus zu schließen, daß das, was die Musik zur Kunst macht, eben ihre Fähigkeit ist, Illusion zu erzeugen. Wenn wir heutzutage bei klassischen Kompositionen den Ausdrucksgehalt vielleicht weniger stark empfinden, dafür aber um so stärker die strenge gebundene Form, so dürfen wir daraus nicht schließen, daß die klassischen Meister eine Formkunst, die modernen dagegen eine Kunst des Ausdrucks hätten schaffen wollen. Denn auch für jene war die Form ein Mittel des Ausdrucks. Das geht schon daraus hervor, daß viele von ihnen bei ihrem ersten Auftreten wegen ihrer Rücksichtslosigkeit gegen die hergebrachten Formen, wegen des Lärms, der Disharmonien ihrer Musik verspottet worden sind. Es wäre deshalb falsch, den Ausdrucksgehalt ihrer Kompositionen nach unserem modernen Gefühl, das durch viel stärkere Mittel der Illusionserzeugung verwöhnt worden ist, zu beurteilen."

Von den höchst feinsinnigen Ausführungen über Rhythmus und Tanz und deren Beziehungen zur Musik erwähne ich bloß die eine für Langes Theorie wieder sehr charakteristische Behauptung, daß der Rhythmus — „die wichtigste Form, deren sich die Musik bedient" — erst dann ein ästhetischer Reiz wurde, als er in den Dienst des Ausdrucks zu treten anfing. (Jaques-Dalcroze!)

In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, wie sich Langes Auffassung der Aesthetik zur Melodie stellt. „Auch in Bezug auf die Melodie ist der Unterschied von der modernen zur klassischen Musik nicht der, daß diese durch die Form, jene durch den Ausdruck zu wirken suchte. Die Tendenz auf den Ausdruck haben vielmehr beide. Nur sucht sich die moderne unendliche Melodie dabei mehr dem allmählichen Verlauf der Gefühle, wie er sich in Wirklichkeit entwickelt, anzupassen, während die klassische abgeschlossene Melodie den Anspruch, auch in dieser Beziehung die Wirklichkeit wiederzugeben, gar nicht macht." Da Lange die Lust am sinnlichen Wohlklang der Töne für ebenso berechtigt hält wie die Lust an der Illusion, stellt er nur fest, daß die Anhänger der klassischen Richtung die Musik mehr als Erzeugerin angenehmer und gewohnter Tonfolgen, die der modernen mehr als Erzeugerin von Vorstellungen und Gefühlen auffassen, und glaubt geschichtlich feststellen zu dürfen, „daß die Entwicklung sich im großen Ganzen mehr in der Richtung auf den Ausdruck als auf die schöne Form vollzieht, woraus sich ebenfalls eine gewisse Superiorität des Ausdrucks zu ergeben scheint". Daran schließt Lange noch die folgende, sehr beachtenswerte Bemerkung: „Ich sage das, obwohl ich für meine Person die klassische Musik höher schätze als die moderne. Vielleicht ist das deshalb zu erwähnen nicht überflüssig, weil daraus hervorgeht, daß sich meine Theorie weniger auf Grund meines persönlichen Geschmacks als aus logisch-psychologischen Erwägungen entwickelt hat."

Die letzten Aeußerungen sind nicht bloß Zeugen für die vorurteilslose, charaktervolle Denkart einer aufrichtigen Persönlichkeit, sondern tragen auch mit dazu bei, daß in dem Kampf zwischen den beiden Parteien, deren Führer Hanslick mit der zerschlissenen Fahne des „Musikalisch-Schönen" und Fr. v. Hausegger mit dem makellosen Banner der „Musik als Ausdruck" sind, der Sieg von einem unbefangenen Schiedsgericht unbedingt der „modernen" Gruppe zuerkannt werden muß. An den Gegensätzen der beiden feindlichen Lager kann auch Lange nicht vorbeigehen und bestimmt deshalb seine Stellung dazu in dem Kapitel von der „Gefühls- und Stimmungsillusion". Bei der Entscheidung in dem Streite der Meinungen zeigt sich seine „Illusionstheorie" in ihrer ganzen Fruchtbarkeit. „Denn wenn man von ihr ausgeht, kommt man sofort zu der Ueberzeugung, daß beide Parteien sowohl recht als auch unrecht haben. Die Lösung des Rätsels liegt eben in der Gefühlsillusion. Man hat die Alternative bisher immer so gestellt: entweder die Musik ist eine reine Formkunst, dann kann sie überhaupt keine Gefühle ausdrücken, resp. darstellen. Oder sie kann Gefühle darstellen, dann ist sie keine Formkunst, sondern eine Kunst des Inhalts, des Ausdrucks. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten gibt es aber noch eine dritte und das ist die, daß die Musik sowohl Form- als auch Ausdruckskunst sei, daß sie durch das Mittel der Form Gefühle ausdrücke, daß diese Gefühle aber Scheingefühle, Illusionsgefühle seien."

Als Künste der „Gefühls- und Stimmungsillusion" bezeichnet Lange die Lyrik und die Musik; er stellt ihre Verschwisterung fest und findet leicht ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zur Plastik, Malerei, Schauspielkunst, dramatischen und epischen Poesie, die er als Künste der „Anschauungsillusion" bestimmt. Mit dieser zweiten Gruppe ist die Musik insofern verbunden, als sie auch eine Kunst der Bewegungsillusion ist; denn der Rhythmus gilt ja als ein Hauptmittel, dem Gefühl und der Stimmung Ausdruck zu geben. Deshalb findet auch die Tonkunst Aufnahme im sechsten Kapitel, das sich mit der „Bewegungs- und Kraftillusion" beschäftigt. Lange zweifelt nicht daran, daß viele Komponisten bei der Erfindung ihrer Rhythmen unwillkürlich an Bewegungen denken, wie sie uns das außerindividuelle Leben und die Natur in großer Menge bieten. In der Vokalmusik ist der Sinn der Worte die Richtschnur für bestimmte Vorstellungen. Aber es ist durchaus nicht nötig, daß immer eine klare Gesichtsvorstellung zugrunde liegt, es kann auch ein unbestimmtes Etwas sein, das man sich als bewegt denkt. „Wo die Vorstellung dagegen klar ist, entsteht leicht Tonmalerei oder Programmusik, wobei man dann genau weiß, was der Komponist sich bei seinen rhythmischen Figuren gedacht hat." Ein wesentlicher Unterschied zwischen der klassischen und modernen Musik scheint dem Verfasser darauf zu beruhen, daß in jener noch die „angenehmen" Rhythmen überwiegen, während in dieser dem Ausdruck zuliebe die „unangenehmen" einen größeren Platz beanspruchen. „Die Verschiedenheit des Urteils über die beiden Stile erklärt sich einfach daraus, daß manche Menschen durch ihre geistige und körperliche Organisation und durch ihre musikalische Erziehung mehr darauf eingerichtet sind, die Musik mit subjektiver, andere mit objektiver Bewegungsillusion zu genießen. Das Verständnis der modernen Musik hängt also davon ab, daß man lernt, die Bewegungsvorstellungen, zu denen ihre oft mühsamen, plumpen, schweren, stockenden und gewundenen Rhythmen Veranlassung geben, von seinem eigenen Körper loszulösen und in andere Körper oder andere Wesen, Naturphänomene usw., zu verlegen." Bei seiner Verteidigung der zeitgenössischen Tonkunst unterläßt es aber der Verfasser auch nicht, lauten Uebertreibungen einen Dämpfer aufzusetzen. So dürfen ihn zum Beispiel die radikalen Inhaltsästhetiker ebensowenig zu ihren Freunden zählen wie die Nurformalisten. Lange behauptet, daß auf dem Inhalt das Wesen der reinsten und höchsten Gattung der Musik, der „absoluten" Musik, nicht beruhen kann. „Was man in der Vokalmusik Inhalt zu nennen pflegt, ist gar nicht der Inhalt der Musik, sondern der Worte, die ihr zugrunde liegen. Natürlich müssen sich die Töne dem Charakter dieser Worte anpassen. Aber dann beruht doch ihre Schönheit nicht auf ihrem Inhalt, sondern auf der An-

gemessenheit der Form an diesen Inhalt." (II, Seite 87.) Die letzten Worte sind eine bekräftigende, das ästhetische Thema abschließende Variante dessen, was ich bereits von Lange, von mir selbst und andern zitiert habe. Man erinnere sich zum Beispiel des oben angeführten Satzes von Otto Ludwig und vergleiche mit ihm Langes Behauptung, daß die Schönheit der Sprache, rhetorisches Pathos und erhabene Bilder zum Inhalt und zu den Personen, denen der Dichter sie in den Mund legt, passen müssen. „In allen andern Fällen empfinden wir sie nicht nur als schön, sondern geradezu als häßlich." (I, Seite 89.) „Das Schöne ist eben immer das Charakteristische", lese ich im vorletzten Kapitel des ersten Buches und höre in diesem Satze den so oft angeschlagenen Grundton des ästhetischen Systems. Schön ist nach dessen Verfasser nur dasjenige Kunstwerk, das einer gewissen Kenntnis des menschlichen Gefühls und seines Ausdrucks in Worten und Tönen, also einem gewissen Vorstellungsinhalt, entspricht, den man auch beim Genuß der Musik voraussetzen muß. „Der Lyriker und der Komponist wissen ganz genau, durch welche Worte, Gedanken und Töne sie die Stimmung erzeugen können, die sie im einzelnen Falle erzeugen wollen. Und auch der feinfühlige, rein menschlich empfindende Hörer wird genau sagen können, was an einem lyrischen oder musikalischen Kunstwerk das Schöne und was das Häßliche ist. Das Schöne ist eben der Komplex aller der Eigenschaften, die eine Illusion in der Brust natürlich empfindender Menschen wecken, das Häßliche alles das, was von ihnen nicht gefühlt und genossen wird."

Solche Aeußerungen sind bei Lange nicht etwa nur Gedankensplitter, sondern die Balken eines mit bewundernswerter Konsequenz und Energie errichteten Bauwerks. Dessen klar struktive Gestaltung hat vielleicht auch auf die schlichte, phrasenlose, bisweilen gerade durch eine abgeklärte Nüchternheit fesselnde Bildung der Bauformen gewirkt. Damit meine ich die Sprache des Buches, die Lange gewiß mit Absicht so durchsichtig gemacht hat, daß jeder leicht dem Sinn der Worte auf den Grund blicken kann. Meinem Empfinden nach könnte sie, dem künstlerischen Stoffe entsprechend, an einzelnen Stellen etwas weniger akademisch, dafür aber etwas „dionysischer" sein. Doch das ist eine Angelegenheit des subjektiven Geschmacks, durch die Langes Aesthetik auf unserer Wertleiter nicht einmal um eine Sprosse erniedrigt werden darf. Zum Schlusse wiederhole ich, daß Konrad Lange das Wesen der Gesamtkunst zerlegt; er kann also die Musik nur innerhalb des weitgespannten Rahmens sämtlicher künstlerischen Tätigkeiten behandeln. Ein „Wort- und Namenverzeichnis" ermöglicht es jedem Musikinteressenten, sich bequem über das zu unterrichten, was die Tonkunst betrifft. Zur besseren Würdigung und zum eindringenden Verständnis dieser Arbeit ist jedoch die vollständige Lesung der beiden Bände empfehlenswert; denn Langes Werk befähigt uns zur Beilegung des Streites zwischen Inhalts- und Formästhetik.

Wie ein „Walzer" entsteht.

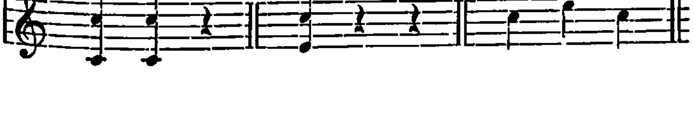
Plauderei in Briefen an eine Freundin.

Von E. SÖCHTING (Magdeburg).

(Schluß.)

Wir sind nach der Wiederholung beim letzten Takte des Teil I angelangt. Dieser Takt darf jetzt nicht den Schlußakkord (F dur) bringen, sondern die Harmonie des Septakkordes *(c e g b)* oder wenigstens dessen Grundton *(c)*, über welchem dann die sogenannte Fermate gesetzt wird. Dieser Fermatentakt kann verschieden gestaltet werden, wie Beisp. 34 a—c zeigt:

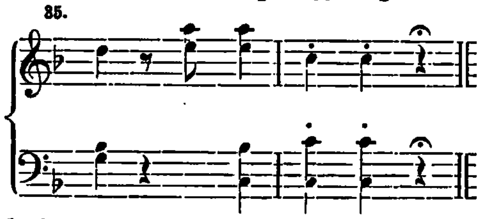
34. a) b) c)



Dieses plötzliche Innehalten im Rhythmus oder beliebig lange Pausieren aller Stimmen (bis zu einem vollen Takte höchstens) entspricht dem Atemholen des Redners vor einer bedeutsamen Bemerkung in seiner Rede.

Wir gestalten den letzten Takt vor der Fermate in der Weise, daß Melodie und Baß auf dem ersten und zweiten Viertel die Dominante *(c)* nehmen und dann plötzlich abbrechen, so daß die Fermate auf das dritte Viertel oder auf den Taktstrich zu setzen wäre, wie Beispiel 35 zeigt:

35.



Die Coda kann 8, 16, 24 und 32 Takte enthalten, je nach Länge und Schwierigkeit der ganzen Komposition. Die Melodie der Coda wird durch Sequenzen eines im Walzer verwendeten Motivs oder auch eines beliebigen neuen Themas gebildet (am besten eine Achtelfigur, welche dem Schlusse ein flottes Gepräge gibt), so daß dadurch ein schnell dahinfließender Gang entsteht, welcher in der Tonika endet und mit einigen ihm noch folgenden Grundakkorden abschließt.

Beispiel 36 zeigt Dir eine 32taktige Coda, deren Phrasen aus Motiven des ersten Teils bestehen oder diesen frei nachgebildet sind:

36. Coda

Poco vivo





Phrase VI



Phrase VII


Phrase VIII

Die Melodie bewegt sich anfangs (Phrase I und II) und auch am Schlusse (Phrase VII und VIII) in der F dur-Tonart, daher ist sie abwechselnd mit dem Tonikadreiklang, Quartsextakkord und Septakkord harmonisiert. In der zweiten und dritten Periode (Phrase III—VI) berührt Melodie und Harmonie die verwandte Molltonart (d moll). Der Baß erfährt hier eine selbständige Stimmführung (durch lange Noten), indem er von *D* aus stufenweise aufwärtsschreitet (Takt 9—16) bis zur Quinte *A*, mit welchem Tone er den A dur-Dreiklang bildet, um wieder nach d moll zurückzuleiten.

In Takt 17—24 nimmt der Baß noch einmal den Aufstieg vor, diesmal bis zum *c*, bildet damit den Quartsextakkord, darauf das neue Motiv *c h d* (Takt 23), dasselbe im folgenden Takte (24) wiederholend, um sich 3 Takte später (Takt 27) in den Hauptseptakkord (Quintsextlage) aufzulösen. Letzterer erfährt dann seine (verzögerte) Auflösung in den beiden Schlußakkorden.

Der letzte Takt mit der Pause mußte noch hinzugefügt werden, da sonst die letzte Phrase nur aus 3 Takten bestände. Wir müssen uns hier den Schlußakkord als über den Taktstrich gehalten denken, so sagt uns das rhythmische Gefühl. In obiger Schreibweise bricht aber die Melodie im vorletzten Takte plötzlich ab, folglich mußte der letzte Takt mit einer Pause ausgefüllt werden.

Im Gehör haben wir auch noch den tiefen Grundton *f* aus dem ersten Takte der letzten (achten) Phrase, welchen man am Klavier auch mit dem Pedal halten könnte.

So wären wir mit der Erfindung von Motiven und Themen für einen länger ausgesponnenen Walzer (sogenannten Valse de Concert [1]) am Ende und mit der Notenschrift fertig. Es wären nur noch über die dynamischen Verhältnisse (d. h. die Bestimmung der Tonstärkegrade) einige Bemerkungen zu machen.

VI.

Die Dynamik [2] ist ein wichtiger Faktor nicht allein im musikalischen Vortrage, sondern auch in der gesprochenen Rede.

Der Redner, Rezitator oder Schauspieler, der eine Rede, ein Gedicht in derselben Tonhöhe spricht, der „leiert es ab", wie man zu sagen pflegt. Der Sänger oder der irgendein musikalisches Instrument Spielende, der ein Lied oder ein Stück in derselben Tonstärke vorträgt, wird bei seinen Zuhörern kein Interesse erregen, noch weniger einen Beifall ernten, weil seinem Vortrage das durch die Dynamik hervorzurufende Lebendige, das uns Ergreifende, die Wärme, der Schwung, der Ausdruck fehlte.

In der gedruckten Prosa und im Gedicht hat man außer der Interpunktion keine Merkmale und Zeichen, welche dem Vortragenden Hinweise geben, wie diese und jene Stelle vorgetragen werden soll. Der Vortragende muß selbst erraten, empfinden, aus Selbsterlebtem schöpfen, um seine Darbietung wirkungsvoll zu gestalten. Der Inhalt eines Satzes, der einem Verse zugrunde liegende Gedanke sagt ihm, daß er hier in sanftem, ruhigem, dort in fröhlichem oder traurigem, dort in leidenschaftlich erregtem Tone zu sprechen hat. Er muß die toten Buchstaben und gedruckten Worte lebendig gestalten, als hätte er die zugrunde liegende Handlung selbst erlebt. Es stehen ihm dazu zwei wichtige Mittel zur Verfügung: eine ausdrucksfähige, biegsame Sprache mit dem Tonfall [1], sowie die Mimik [2].

Von dem Sänger wäre dasselbe zu verlangen, mit dem Unterschiede, daß er statt des gesprochenen Wortes das gesungene Wort zu seinem Vortrage gebraucht.

Der Musiker, welcher allein nur Töne mittels seines Instrumentes vorträgt, z. B. der Klavierspieler, der Geiger, der Flötist usw., ist eigentlich am schlechtesten daran, denn er kann nicht durch Worte und durch Gesten (d. i. Hand- und Armbewegungen, Körperstellungen) die Freude, Trauer, Zorn usw. wiedergeben. Die Mittel, welche er anwenden kann, um gewisse Gemütsstimmungen durch Töne wiederzugeben, sind: Die rhythmische Darstellung oder der Bau der Motive und die Dynamik.

Bei Erfindung von Motiven wäre folgende Charakteristik beachtenswert.

Man könnte z. B. wiedergeben:

1. Das Motiv der Freude und Fröhlichkeit [3] durch ein Notenbild, welches größere Melodieschritte (Terzen, Quinten, Sexten) zeigt oder durch eine Achtelfigur in munterem Tempo gespielt (wie sie beispielsweise die erste Phrase im Teil I unseres Walzers zeigt, in F dur oder A-, E-, Fis dur).

2. Das Motiv der Ruhe und des Friedens (der Zufriedenheit) durch eine Melodie in langen Noten bei leisem Spiel (in C dur und B dur, z. B. die erste Phrase des Trio unseres Walzers mit der Melodie im Baß).

3. Das Motiv des Ernstes, der Trauer und der feierlichen Stimmung durch breite Akkorde im gemessenen Tempo (in einer B Tonart).

4. Das Motiv des Zornes und der wilden Leidenschaft durch eine schnelle Staccatofigur mit unruhigen Schritten und in wilder Hast gespielt (Tempo rubato, con fuoco, in a moll oder h moll).

Du siehst, liebe Freundin, es gibt viele Mittel und Wege, eine Stimmung musikalisch zu schildern, und der Möglichkeiten neue Motive zu finden, gibt es unzählige.

Wir wollen nun noch die dynamischen Verhältnisse für unseren Walzer bestimmen.

Die Zeichen und sogenannten Kunstausdrücke, welche man für die Notenschrift erfunden hat, um die Tonstärkegrade und die ungefähre Schnelligkeit, in welcher ein Stück gespielt werden soll, andeuten, sind Dir bekannt, daher folgen nun einige Leitsätze, welche die richtige Verwendung und das Setzen der dynamischen Zeichen dartun sollen.

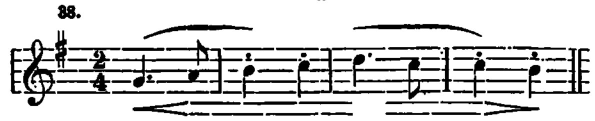
1. Besteht ein Motiv aus einer Note von langer Dauer, so kann auch diese im < > gesetzt werden (Beispiel 37):

37.



2. Eine aufsteigende Melodie wird im <, eine abwärtsführende im > gesetzt (Beispiel 38):

38.



3. Ein hoher Ton auf schlechtem Taktteil tritt in der Stärke zurück gegen den folgenden tieferen auf guter Taktzeit (z. B. *f* als Auftakt No. 39):

39. 40.



und umgekehrt, *f* auf dem guten Taktteil (Beispiel 40).

[1] Muster für „Konzertwalzer" wären: Weber: Aufforderung zum Tanze; Chopin: Valses brillantes; Rubinstein: Valse caprice; Durand: Valses in *Es*, *As*, *G*, *F*; Söchting: Trois Valses de Concert *(Es, e moll, A)*.

[2] Die Lehre von der richtigen Verwendung der Tonstärken beim musikalischen Vortrage.

[1] D. h. die gesprochenen Laute in einer um wenig höheren oder tieferen Tonhöhe wiederzugeben.

[2] Die Kunst des Mienenspiels oder die Gebärdensprache.

[3] NB. Auch die Wahl der Tonart ist wichtig, um irgendeine Stimmung zu schildern. Z. B. würde man ein Frühlingsmotiv (Motiv zu einem Frühlingsliede) nur in A- oder E dur setzen; das Motiv für ein ernstes Lied oder Stück dagegen in einer Tonart mit B-Vorzeichen oder auch in Moll setzen müssen.

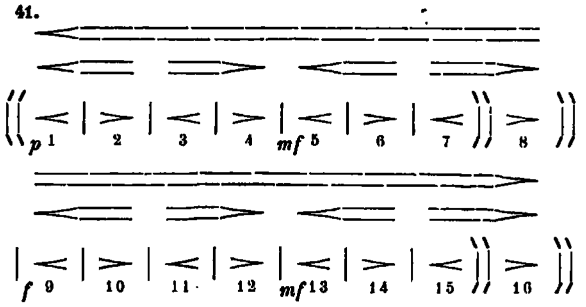
4. Das echte Walzermotiv ist zweitaktig, daher liegt die Hauptbetonung auf dem ersten Viertel des ersten Taktes, und wird diese besondere Betonung durch das Zeichen > angedeutet.

5. Allgemein könnte man nun den Satz aufstellen: Innerhalb einer Phrase geht die Steigerung bis zur Mitte vor sich und nimmt dann wieder bis zum Schlusse ab, doch hängt dies ganz von dem Aufbau der Motive ab. Es kann auch schon während des zweitaktigen Motivs ein < > geboten sein.

6. Den Satz 5 könnte man nun wieder auf eine Periode und auf einen sechzehntaktigen Teil anwenden. Dabei braucht nicht immer der Höhepunkt der Tonstärke in der Mitte zu liegen, er kann auch, wie im Teil I unseres Walzers, anfangs der vierten Phrase liegen.

In der folgenden Zeichnung (No. 41) will ich Dir einmal die Steigerung innerhalb eines zweitaktigen Motivs, der viertaktigen Phrase, der achttaktigen Periode und des sechzehntaktigen Teils zur Anschauung bringen.

41.



Diese ganz regelmäßige Steigerung kommt nun wohl seltener vor. Wie schon erwähnt, hängt die Steigerung von dem Aufbau der Melodie ab.

Die Phrase kann auch mal umgekehrt mit > beginnen (siehe Walzer Teil I, Takt 1 und 2, Beispiel 12).

Teil I unseres Walzers (Beispiel 12) beginnt im ersten Takt mit *p* (piano), die Steigerung nimmt zu bis zum *f* (forte) im dreizehnten Takte und fällt dann wieder bis zum Schlusse.

Teil II (Beispiel 19) beginnt schon im *mf* (mezzoforte), vom fünften bis achten Takte beginnt die Steigerung (cresc.). Im neunten Takte setzt die erste Phrase wieder mit *mf* ein. Im dreizehnten Takte erreicht die Melodie wieder den Höhepunkt, nach welchem sie wieder im > absteigt.

Teil III, das Trio (Beispiel 30), beginnt mit *p dolce* in der Baßmelodie; Phrase II bringt ihre auf- und absteigende Melodie im *mf* und < >; während in Phrase III und IV die Melodie eine große Steigerung im < und > bringt.

In den letzten 4 Phrasen (VI—VIII) ist die Steigerung dieselbe wie in den Phrasen I—IV.

Die Introduktion und die Zwischensätze werden am besten mit *mf* bezeichnet und unterliegen ebenfalls einer Steigerung in der Tonstärke, sowie einer Tempoveränderung (dem Ritenuto) bis zur Fermate (𝄐).

Die Coda endlich setzt mit *mf* ein, um vom neunten bis sechzehnten Takte, sowie vom siebzehnten bis Schluß vom *p* bis *ff* ein großes Crescendo (= <) auszuführen.

Mit einem guten Rate für Dich, liebe Freundin, will ich meine Plauderei schließen.

Spüre in guten Werken den Motiven nach, und bestimme die einzelnen Phrasen. Suche Dir die Harmonien klarzulegen und spiele die Akkordfolgen am Klavier. Stelle die Tonarten der einzelnen Teile fest und merke Dir besondere Modulationen, so erwirbst Du Dir ein reiches Wissen, was Dich befähigen wird, einst ähnliche Kompositionen zu schaffen.

Die Reichsversicherung als Vernichterin eines ganzen Standes.

Der Deutsche Musikpädagogische Verband hat in jüngster Zeit eine Petition an den Bundesrat um Befreiung vom Krankenversicherungszwang für Privatmusiklehrer und -lehrerinnen gerichtet. Begründet wird diese Petition mit den „sich mehr und mehr geltend machenden verheerenden Wirkungen des Angestelltenversicherungs-Gesetzes auf den Privatmusiklehrerstand. Ein unaufhaltsames Abbröckeln der Unterrichtspraxis: Verringerung der vereinbarten wöchentlichen Unterrichtsstunden, verminderte Neuanmeldungen, jetzt zum Herbst gänzliches Ausbleiben dieser, bilden das traurige Signum des verflossenen kurzen Zeitraums von 10 Monaten.

Und das alles, trotzdem viele Tausende von Musiklehrern noch nicht zur Angestelltenversicherung angemeldet sind, trotzdem der weitaus größte Teil der Schüler bezw. Schülereltern von ihrer Verpflichtung zur Anmeldung ihrer Privatlehrer und zur Beitragsleistung noch keine Ahnung haben! Wie soll das erst werden, wenn Bestrafungen von Schülern wegen Versäumnis der Verpflichtung bekannt werden, wenn sich das Publikum erst so recht bewußt wird, welche Gefahren ihm durch die Reichsversicherung drohen? Es wird sich in Massen vom Privatunterricht abwenden und lieber da Unterricht nehmen, wo es keinerlei Belästigungen, Strafen und Versicherungsabgaben ausgesetzt ist, also bei Anstalten und Personen, die nicht versicherungspflichtig sind. (Personen, die über 60 Jahre alt sind oder mindestens 5000 M. Jahresarbeitsverdienst haben, außerdem Musikschulen, Konservatorien, Schullehrer, Orchestermusiker, Kantoren und viele andere, die — häufig ohne zwingende Notwendigkeit — einen Nebenverdienst aus dem Unterrichten machen.)

Nun sollte man meinen, ein Uebel, das einen ganzen Stand zu ruinieren im Begriff ist, kann nur beseitigt werden, wenn die Ursache mit der Wurzel ausgerissen wird, und Ursache ist nicht bloß die am 1. Januar 1914 in Kraft getretene Krankenversicherung, sondern in erster Linie die Angestelltenversicherung, in die die Privatlehrer durch einen Gewaltakt hineingezogen worden sind und aus der sie unter allen Umständen wieder befreit werden müssen. Der musikpädagogische Verband bittet aber nur um Befreiung vom Krankenversicherungszwang und um eine Novelle, die gesetzliche Bestimmungen für gleiche Anwendung des Angestelltengesetzes für alle Musiklehrer enthält, also auch für solche, die seither vom Zwang leider ausgeschlossen waren. Demgegenüber kann nicht oft genug betont werden, daß das ganze Gesetz, nur für wirkliche Angestellte geschaffen und zugeschnitten ist. Das können aber niemals selbständige Privatlehrer sein. Daß bei diesen das Gesetz nicht durchführbar ist, beweisen auch die jüngst veröffentlichten Klagen des Versicherungsamtes selbst, daß eine geordnete Buchführung nahezu unmöglich sei. Auch mit der beantragten Novelle könnte die erschreckende Wirkung der Angestelltenversicherung nur abgeschwächt, nicht aber verhindert werden, denn eine sichere Kontrolle über die vielen Allzuvielen, die im geheimen Privatunterricht geben und über die durch die Novelle vermeintlich ermöglichte Heranziehung des Publikums zu Pflichtbeiträgen in allen Fällen ist unmöglich.

Das mußte sich auch der musikpädagogische Verband sagen. Warum aber dieser nicht die — allein sichere Hilfe bringende — Radikalforderung der gänzlichen Befreiung der Privatlehrer auch vom Angestelltengesetz stellte, wird nur dadurch erklärlich, daß der musikpädagogische Verband seinerzeit nicht gegen die Hereinziehung der Privatlehrer in die Angestelltenversicherung protestiert hat in der etwas gar zu weltfremden Auffassung, daß der Staat gerade durch Auferlegung der erdrückenden Versicherungslasten die moralische Verpflichtung habe, günstigere Lebensbedingungen für den Musiklehrerstand zu schaffen und zwar durch Beseitigung der dem Stande anhaftenden Schäden auf Grund von gesetzlichen Bestimmungen zur Regelung des Musikunterrichtswesens. Eine verpaßte Gelegenheit in offenbarer Ueberschätzung des „staatlichen Pflichtgefühls" und Unterschätzung der Zeit, die der Staat auch beim besten Willen zu der gewünschten Regelung des Musikunterrichtswesens benötigen würde. Dazu gehören jahrelange, wenn nicht jahrzehntelange Vorbereitungen. Bis dahin aber könnte der ganze Stand vor lauter Versicherungen ruiniert sein. Begreiflicherweise sucht der musikpädagogische Verband die Wirkung seines Fehlers abzuschwächen und verfällt dabei in den neuen Fehler, die Krankenversicherung zum Sündenbock zu machen, die ja allerdings die verzweifelte Lage der Privatlehrer noch verschlimmern wird, trotzdem sie durch sofortige Hilfeleistung in der Not den besten Teil der Versicherung darstellt.

Die Vergewaltigung des § 1 des Angestelltenversicherungsgesetzes, darin bestehend, daß auch selbständige Privatlehrer zu Angestellten ihrer einzelnen Schüler gestempelt wurden, haben die Musiklehrer dem Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein zu verdanken! „Gerade dieser letztere Verein — so heißt es in der Antwort des Direktoriums der Reichsversicherungsanstalt auf eine verdienstvolle Protesteingabe der Musikgruppe Hamburg — hat mit besonderem Nachdruck dahin gewirkt, daß die Musiklehrerinnen (die angeblich durch den Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein vertreten gewesen seien) dem neuen Angestelltenversicherungsgesetz unterstellt würden[1]. Weder in den Kommissionsberatungen noch im Plenum des Reichstags ist von irgend einer Seite gegen den § 177 oder gegen die Unterstellung der Musiklehrer und -lehrerinnen unter das Angestelltenversicherungsgesetz ein Bedenken erhoben worden. Ihre Bedenken können keine Beachtung mehr finden."

Weil also die Bedenken zu spät erhoben worden sind (der Protest wurde übrigens schon am 1. Oktober 1912, also vor Inkrafttreten des Angestelltenversicherungsgesetzes eingegeben), weil die verheerende Wirkung des Gesetzes nicht lange voraus erkannt wurde, deshalb können Petitionen keine

---

[1] *Anm. der Red.* Man müßte den Deutschen Lehrerinnenverein gerechterweise hören, welche Motive ihn bei seiner Stellungnahme geleitet haben.



PAULA WINDHEUSER.
(Als Milada in Smetanas Dalibor.)

Beachtung mehr finden, deshalb ließe das Reichsversicherungsdirektorium kalten Blutes einen ganzen Stand seinem Ruin entgegengehen!! Unerhört ist es, daß der Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverein über die Köpfe von Tausenden, diesem Verein nicht angehörenden, Musiklehrern und -lehrerinnen hinweg für deren Unterstellung unter das Angestelltenversicherungsgesetz petitioniert hat; sodann scheint man im Direktorium der Reichsversicherungsanstalt keine Ahnung von der Weltfremdheit der fraglichen Musiklehrerkreise zu haben, die sich — leider selbstverständlich — nicht darum bekümmern, was in Kommissionsberatungen oder im Reichstag beschlossen wird, wenn sie nicht direkt angeredet oder um ihre Meinung befragt werden. Das ist aber nicht geschehen, wenigstens ist darüber nichts bekannt geworden.

Helfen kann nur noch eine gänzliche Befreiung der Privatlehrer vom Angestellten- und Krankenversicherungsgesetz oder die Umwandlung des Zwangs in Berechtigung. Welcher Reichstagsabgeordnete nimmt sich der Sache an? Der Dank aller Privatlehrer und aller Privatschüler würde ihm gewiß sein, aber Eile tut not!

Möchte doch das ganze Unheil wenigstens Veranlassung zu einer großzügigen Organisation aller selbständigen Privatlehrer (vielleicht mit eigener Pensionskasse) werden, denn nur das Fehlen der Organisation trägt die Schuld an dem ganzen Elend. **O. G.**

Unsere Künstler.

Friedrich Weidemann. — Paula Windheuser.

Zwei hervorragende Mitglieder der Wiener Hofoper.

Die edle Gestalt *Friedrich Weidemanns* ragt noch aus der Mahler-Zeit in die unsere hinein. Gustav Mahler war es, der den jungen Heldenbariton aus Riga kommen ließ und ihm sein besonderes künstlerisches Vertrauen schenkte: bei dem Grazer Tonkünstlerfest war Weidemann der erste Interpret der später so viel gesungenen Kindertotenlieder. Nach den ausschließlich auf schwelgerische Tonschönheit bedachten Baritonen in der Art Theodor Reichmanns stellte Weidemann einen ganz neuen Typus dar: er gab in erster Linie die Gestalt. Seine herbe, edle, nicht allzukräftige Stimme vermag jede seelische Erschütterung deutlich zu machen. Die Gesten seiner hohen Gestalt sind von adeliger Art: er ist eine jener seltenen Erscheinungen, denen man einen König glaubt. Nur allzuoft, namentlich seit Mahlers Tode, ist er mit sogenannten Repräsentationsrollen bedacht worden: im „Dalibor" singt er den König, im „Barbier von Bagdad" den Kalifen. Aber indem er auf der Bühne erscheint, gewinnen diese kleinen Partien an Ansehen und Bedeutung. Die schönsten Rollen des Wagner-Repertoires, die er uns gab, sind Wotan und Hans Sachs. Mit großer geistiger Ueberlegenheit, mit edelster Resignation weiß er das Schicksal derer darzustellen, die der Jugend, der unbedenklichen Kraft weichen müssen. Aber auch die klassische Oper dankt ihm ein paar Prachtgestalten. Sein Don Pizarro war nicht der übliche Theaterbösewicht, sondern der ehrgeizige, von allen bösen Dämonen getriebene Grand-Seigneur. Und ein anderer tyrannischer Grand-Seigneur, nur nicht heiterer Anmut entbehrend, der Graf im „Figaro". Den Pizarro hat er, einem der unerforschlichen Ratschlüsse Weingartners zufolge, inzwischen abgeben und gegen den Don Fernando eintauschen müssen, in welcher Rolle er freilich die Schlußszene der Oper zu ihrer vollen Wirkung erheben hilft. Die Grenzen seines Talentes zeigt sein Don Giovanni, einer Figur, für die ihm romanische Leichtblütigkeit fehlt. Für deutsche Gestalten ist er dagegen von dem außerordentlichsten Wert: kein „Blender", kein Star, aber ein Künstler von vornehmster und ergreifendster Schlichtheit, wie sie nur aus einer starken Persönlichkeit quillt.

Paula Windheuser ist wohl die glückliche Besitzerin der schönsten Sopranstimme, die seit dem Abgang Gertrud Förstels in Wien zu hören ist. Aus Aachen kam sie — noch unter Weingartner — nach Wien. Gründliche Studien bei Jean de Reszke haben ihrem schönen üppigen Material den letzten Schliff gegeben und sie rasch aus dem jugendlichen in das hochdramatische Repertoire hineinwachsen lassen, für das sie namentlich eine prächtige, schlagkräftige Höhe mitbringt. Nicht ganz so hoch darf das dramatische Temperament der üppigen Blondine gewertet werden: eine etwas phlegmatisch-hausbackene Art kontrastiert mit der schönen Wirkung ihres Stimmaterials. Vielleicht findet sich einmal ein großer Bühnenmensch, der ihr die Geheimnisse dramatischen Schaffens völlig erschließt — Mahler hätte es getan! — und sie auch innerlich das werden lehrt, wozu ihre schönen Mittel sie prädestinieren. (Es wird die württembergischen Leser der „N. M.-Z." besonders interessieren, daß Frl. Windheuser *Heilbronnerin* ist. Vor einigen Jahren hörten wir sie noch als Debütantin (Pamina) im alten Heilbronner Theater. Sie hat rasch Karriere gemacht. Red.) **L. Andro.**

„Grand Opera in English."

Von Kapellmeister SCHILLING-ZIEMSSEN.

Gewiß wäre ich im Unrecht, daran zu zweifeln, daß die Nachricht von dem Zusammenbruch der *Denhofschen Operngesellschaft* in Manchester, die vor einiger Zeit auch durch alle deutschen Blätter ging, allgemeine Anteilnahme mit dem Schicksal der dreihundert so plötzlich aufs Trockene gesetzten Mitglieder der Kompagnie erregt hat. Die Sache war wirklich schlimm genug. Herr Denhof, einst Pianist und Lehrer von bestem Ruf, hatte bereits vor zwei Jahren mit künstlerisch ausgezeichnetem, materiell genügendem Erfolge eine Operntournee in den englischen Provinzen unternommen und dabei die Hauptwerke von Wagner und Strauß dort als erster in würdigen Aufführungen eingeführt; schon dies allein muß ihm große Sympathien sichern. Mit seiner diesjährigen Herbsttournee wollte er die Früchte dessen, was er vor zwei Jahren gesät, auch in materieller Hinsicht ernten; er bemühte sich, in rastloser Tätigkeit eine zweite, nach übereinstimmendem Urteil die beste Gesellschaft, die je nach den Provinzen gekommen, zusammenzustellen und erwies sich sowohl durch die Auswahl der Kräfte wie der aufzuführenden Werke wiederum als Mann von hoher künstlerischer Qualität. Auf dem Spielplane standen Glucks „Orpheus", Mozarts „Zauberflöte", von Wagner „Holländer", „Meistersinger", „Tristan" und der ganze Ring, von Strauß „Elektra" und „Rosenkavalier", und als einziges nichtdeutsches Werk Debussys „Pelléas et Melisande"; ein Repertoire, das für manches deutsche Saisontheater für lange Zeit ausreichen würde. Außer den ersten englischen waren zu seiner Durchführung auch einige deutsche, aber englisch singende Kräfte von bekannter Tüchtigkeit, Artur Pacyna, der den englischen „Ochs" kreierte, und Ernst v. Pick, für bestimmte Rollen gewonnen, ein Chor von 80 Stimmen, ein Ballett von 25 Mädchen (englische Tänzerinnen!) zusammengestellt und schließ-

lich auch ein Orchester in einer Vollbesetzung von 68 bis 80 Mann vereinigt von einer solchen Güte und vor allem von einer solchen Frische und Elastizität, daß manche deutsche Großstadt es mit Stolz als das ihrige anerkennen würde. Drei Wochen vor der ersten Aufführung begannen in London die Vorproben, zu denen nach englischer Gepflogenheit alle Sänger musikalisch vollkommen fertig zu erscheinen verpflichtet sind. Am 14. September früh fuhr die Kompagnie per Extrazug von London nach Birmingham. Unter solchen Vorbedingungen spielte sie dort 14 Tage lang ihr hervorragendes Repertoire vor halbleeren Bänken, ebenso noch ein paar Tage in Manchester; dann trat die Krisis ein. Am 3. Oktober nach einer „Elektra"-Vorstellung, die den Enthusiasmus des Publikums zu einem wahren Orkan angefacht hatte, erklärte Herr Denhof gezwungen zu sein, die Gesellschaft aus materiellen Gründen aufzulösen.

Der Sturm der Empörung und Beschämung, der darauf folgte, war allgemein und bildete das Tagesgespräch bei Publikum und Presse wie nach einer unglücklichen Seeschlacht, die den Verlust eines stolzen Schiffes, das noch kurz vorher mit vollen Segeln ausgelaufen war, gebracht hatte. Die für den speziellen Fall einschlägigen Fragen, Verhältnisse und Zahlen wurden zur prinzipiellen Angelegenheit gestempelt; aus der unbestreitbar richtigen Tatsache, daß Herr Denhof mit großer Sachkenntnis und noch größerem Idealismus aber unzureichenden eigenen Mitteln eine Sache unternommen hatte, deren Fehlschlagen eine große Anzahl von Existenzen gefährden mußte, wurde der allgemeine Bankerott der „Grand Opera in England" abgeleitet. Und nun darf ich nicht mißverstanden werden, wenn ich bestimmt annehme, daß in die eingangs erwähnte Anteilnahme sich in Deutschland, wohin die Nachricht in dieser schwärzesten Beleuchtung kam, auch ein kleiner Bruchteil jener bekannten „reinsten Freude" mischte; mit dem Beigeschmack, daß eben so etwas doch nur außerhalb der schwarzweißroten Grenzpfähle des „Fatherland" möglich sei. Eine solche von einer schädlichen Selbstüberschätzung getragene Meinung zu entkräften und diejenigen Verhältnisse in kurzen Worten zu besprechen, die in einem ebenso typischen wie komplizierten Falle, wie dem vorliegenden, für uns wieder sprechen, möchte der Zweck dieser Worte sein, die gewiß denen willkommen sind, denen nicht nur gerade ihr eigener Reichtum als das höchste Symbol erscheint.

Die Lebensbedingungen der Oper sind in England ganz andere als in Deutschland und Frankreich, wo ständige oder Saisongesellschaften in den einzelnen Städten ein möglichst abwechslungsreiches Repertoire in längeren oder kürzeren Spielperioden zu leisten haben. Der Typus der englischen wandernden Schauspielergesellschaft, die, von ihrem Auftreten in Wittenberg her bekannt dann im dänischen Königsschlosse wieder erscheint, ist heute noch der eine Gevatter der englischen Oper; der andere ist das Konzertwesen, das in England in noch höherer Weise entwickelt ist als irgendwo anders. Das Konzert, als bedeutendste öffentliche Kunstübung, liegt nicht nur dem anspruchslos-konservativen Charakter des englischen Empfindens, soweit dieses noch nicht von kontinentalen Kultureinflüssen berührt ist, besonders nahe, es ist auch praktisch der ergiebigere Erwerbszweig des ausübenden Musikers. Eine Trennung zwischen Opern- und Konzertgesang gibt es daher in England in noch viel geringerem Grade als in Deutschland; ja es geht das sogar noch weiter. Wir sehen bekannte Namen englischer Sänger heute in der Oper, morgen in einem Konzert und übermorgen — besonders an Sonntagabenden — auf dem Programm der vornehmen Dinnerrestaurants in London erscheinen, die ihnen bedeutende Gagen bieten. Aufgabe des findigen Theatermanagers ist es, aus der Unmenge von Persönlichkeiten, die so im öffentlichen Musikleben auftauchen, diejenigen herauszufinden, die er für seine Zwecke nötig hat, und es sind gegenüber allen anderen Fragen nur eben diese ausschlaggebend.

Wenn auch der Norden Englands mit Recht in musikalischer Hinsicht als besonders entwickelt gilt, so sind doch für das musikalisch-dramatische Kunstwerk die Verhältnisse der Siebenmillionenstadt London, in denen ein Theaterstück Wochen, Monate und selbst Jahre hindurch ein und dasselbe Theater täglich bis zum Dache füllt, für ganz England entscheidend. Die internationalen Veranstaltungen des Coventgarden-Operahouse kommen wegen ihrer hohen Preise nur für Blut- und Geldaristokratie in Betracht; für den eigentlichen Betrieb der hundert Theater Londons hängt der Erfolg in erster Linie von der richtigen Auswahl des Werkes selbst und des besonders dafür zusammengestellten Ensembles ab. Ja, wir begegnen hier noch ähnlichen Verhältnissen, wie in der alten italienischen Oper, mit deren Stagione-Wesen die englischen Verhältnisse überhaupt die meiste Aehnlichkeit haben: manches Werk, auch musikalischer Art, wird eigens für ein bestimmtes Theater und bestimmte Kräfte verfaßt und komponiert oder auch umgearbeitet. Für die Provinz — man gebe sich hier aber keinen Täuschungen hin: Glasgow, Liverpool, Manchester sind Dreiviertel-, Birmingham, Sheffield und Leeds Halbmillionenstädte — bedingen sich zwar Aenderungen dieser Verhältnisse von selbst; die Ausfahrt eines Ensembles mit einem oder höchstens zwei zugkräftigen Stücken und einem ad hoc zusammengestellten Personal bilden aber immer auch für die Provinz die Regel, die schon darin begründet ist, daß, wenn nicht ein ganz großer und in London bewährter Name oder Titel zieht, die späteren durch die Presse propagierten Vorstellungen erst etwaige Verluste decken können.

Was ergibt sich nun aus diesen so ganz besonders gearteten Verhältnissen im Gegensatz zu deutschen von selbst? Was zunächst die Qualität der Kräfte angeht, so wird jeder Deutsche, der mit den englischen Opernverhältnissen in Berührung kommt, erstaunt sein über das vorzügliche und unverbrauchte Stimmenmaterial, das zur Verfügung steht. Die ständige Berührung mit dem Konzertsaal ist es, die eine scharfe Kontrolle ausübt über die Gesangskunst auch der Bühnensänger. In zweiter Linie aber ist es die in Deutschland in solch hohem Maße unbekannte Individualisierung, die den Aufführungen der englischen Opernbühne einen besonderen Reiz verleiht; denn die Art der Besetzung und der Engagements für einzelne Rollen gestattet eine solche in weitestgehender Weise. Publikum und Kritik aber sind hierin an keinerlei Konzessionen gewöhnt; eine „falsche Besetzung", wie sie in Deutschland, sei es aus Unverständnis, sei es aus Mangel an Kräften oder auch aus Primadonnenrücksichten an der Tagesordnung sind, würde sich hierzulande bitter rächen. Die Einseitigkeit des englischen Repertoires in Verbindung mit dieser hochentwickelten Individualisierung der einzelnen Rollenbesetzungen gestattet und verlangt wiederum ein ganz anderes Studium eines Werkes, als dies in Deutschland der Fall ist.

Auf für die Bühne untalentierte Sänger stößt man hierzulande ebensogut wie jenseits des Kanals. Wo aber Talent sitzt, da lohnt sich auch die Arbeit mit ihm reichlich; denn sie braucht keine Individualität zu außerhalb der Arbeit gelegenen Zwecken umzubiegen, sondern kann diese in sich selbst leiten und vertiefen. Nichts wäre freilich verkehrter, als sich diese Arbeit als einen Anfängerdrill im Sinne unserer kleinen Bühnen vorzustellen; für die großen Rollen sind es nur in Ausnahmefällen Anfänger — von Franz Mällings z. B., der als Tristan zum ersten Male auf der Bühne gestanden, wird man allerdings bald auch in Deutschland reden —, mit denen man zu rechnen hat. Marie Brema, Agnes Nicholls, Glesson White, Caroline Hatchard, Muriel Terry, Edith Evens, Walter Hyde, Robert Ratford, Charles Knowles, Frederic Austin u. a. sind bewährte Bühnen-



FRIEDRICH WEIDEMANN.

namen. Wie gerne folgt aber auch der routinierte englische Bühnensänger in dieser Hinsicht jeder Anregung eines geistvollen Regisseurs, wie z. B. Hermann Guras. Aber haben wir deshalb nach der einen Seite hin Grund, die Vielseitigkeit des deutschen Bühnensängers zu bewundern, so müssen wir andererseits der individualisierenden Tätigkeit der englischen vom künstlerischen Standpunkte besonderen Wert beimessen; der Grund liegt in den allgemeinen Verhältnissen, die uns die Dinge, wie sie in England liegen, vom theaterpraktischen Standpunkte aus für Deutschland wohl unbequem erscheinen lassen, die aber doch vom künstlerischen Standpunkte aus Vorzüge zeigen, deren Beherzigung auch in Deutschland nur zu begrüßen sein müßte.

Möchte ich an dieser Stelle mich noch kurz dazu äußern, was außer geschäftlichen Fehlern, deren Erwägung nicht meine Sache sein kann, die aber sicher begangen worden sind, an dem Scheitern einer so großzügigen Unternehmung, wie sie die Denhofsche war, Schuld war, so muß ich sagen, daß mir das gerade Trachten nach dem kontinentalen, auch im Coventgarden-Theater akzeptierten „Repertoire"-Betrieb ein Teil dieser Schuld zu sein scheint. Wie schon angedeutet, ist auch in der englischen Provinz die Ausbeutung des ersten Erfolges und die Reklame mit dem Erfolg für die späteren Vorstellungen wichtig. Die Absicht des Herrn Denhof, seine Erfolge noch nach 2 Jahren auszunützen, war geschäftlicher Art, der Wunsch ein „Repertoire" zu bringen ein künstlerischer, die Unternehmung unverhältnismäßig belastender Fehler, der den englischen nationalen Eigentümlichkeiten zu wenig Rechnung trug und deshalb zu einem Fehlschlag führen mußte.

Und damit kommen wir zu einem weiteren Kardinalpunkt in der Frage der „Grand opera in English": der Nationalitätsfrage. Ein Grundübel für die englische Oper liegt in der Ungeeignetheit der Sprache für den Gesangstext. Im sentimentalen oder auch derbkomischen Stile mag dies noch angehen, aber in der Oper und im Musikdrama ist dieselbe ein großer Nachteil. Alle Vokale sind schwer zum Klingen zu bringen, die Konsonanten sind so gehäuft, daß bei einiger Schnelligkeit des Sprechgesangs („Und dennoch gewänn' ich ihn nicht?!") Unmögliches herauskommt. Hier könnte nur eine prinzipielle Aenderung Abhilfe bringen, indem entweder überhaupt in den Ursprachen gesungen wird, was den englischen Sängern verhältnismäßig wenig Mühe zu bereiten scheint, oder indem in den Uebersetzungen viel mehr auf Sinn und Sanglichkeit als auf Worttreue Rücksicht genommen wird, was nach meiner Anschauung unbedingt zu erreichen wäre. England lebt aber, was die Oper anbetrifft, von den Erzeugnissen anderer Nationen, insbesondere Deutschlands, Italiens und Frankreichs; noch mehr, es steht den Produkten dieser drei Nationen unparteiisch gegenüber und nimmt von ihnen an, was ihm zusagt. Man ziehe diesen Punkt in Erwägung und rechne noch weiter ab, wieviel von dem Erfolg insbesondere der Wagnerischen Werke ausschließlich der nationale Einschlag in deutsches Wesen und Fühlen dem deutschen Publikum gegenüber an Wirkung ausmacht — und man wird seinen Standpunkt wesentlich modifizieren müssen. Von Frankreich und Italien kommen Werke nach England, deren sinnfälliger melodischer und harmonischer Fluß einen mächtigen Reiz ausübt, einen Reiz, auf den selbst der deutsche Theaterdirektor nicht verzichten möchte. Und nun kommt man mit dem weit schwerer zu verkostenden deutschen Repertoire für ein oder gar zwei Wochen und verlangt volle Häuser und Enthusiasmus. Da ist wirklich kein Wort des Lobes zu hoch, wenn man nun, eine kurze Spanne Zeit nach dem Zusammenbruch vom 3. Oktober allabendlich drückend volle Häuser und nach jedem der genannten Werke Stürme der Begeisterung erlebt, wie dies in der vergangenen Woche in Sheffield und jetzt in Leeds der Fall ist. Meistersinger, Tristan und der Ring fanden eine begeisterte Aufnahme, der Holländer, wohl eine Folge seines für England besonders anziehenden Stoffes, übte eine Wirkung aus, wie ich sie in Deutschland selten gesehen habe, Elektra, Straußens Schmerzenskind in Deutschland, riß zu spontanem Enthusiasmus hin und der Rosenkavalier, das mit seinem gewiß antipuritanischen Wiener Milieu wohl dem englischen Empfinden am meisten heterogene Werk, hatte einen in den Provinzen bisher unerhörten Erfolg. Eine Empfänglichkeit des englischen Publikums für große und echte Kunst angesichts solcher Tatsachen leugnen zu wollen, wäre lächerlich und der „Grand Opera in English" jede Zukunft abstreiten zu wollen wird sich auch bei denen nicht rentieren, die vielleicht daran Interesse haben möchten.

Diese Empfänglichkeit für hohe Kunst, die sichtbar in anderen Staaten durch mehr oder weniger eingetretene Verwischung der Grenzlinie zwischen dieser und minderwertiger Unterhaltungskunst im Schwinden begriffen ist, erscheint mir vielmehr für England geradezu typisch und der Ausgangspunkt für eine ernsthafte Opernpflege zu sein in dem Augenblicke, wo man es versteht, den einheimischen, vielleicht etwas schwerfälligen aber darum nicht minder begeisterungsfähigen englischen Volksgeist für sich zu gewinnen. Und auch hiefür hat das Schicksal der Denhof-Compagnie die Probe aufs Exempel geliefert. Der Mann hat es erkannt und ausgesprochen, der sicherlich dazu bestimmt ist, auf die Zukunft der „Grand Opera in English" einen entscheidenden Einfluß auszuüben. Thomas Beecham, einziger Sohn des bekannten Besitzers des Fabrikations-Geheimnisses der „Beecham-Pills" und Multimillionärs Sir Joseph Beecham, ist ein begeisterter Musiker und hervorragend veranlagter Dirigent und hat sich als solcher sowohl im Conzertsaal wie im Theater bewährt. Er war es, der 24 Stunden nach dem Zusammenbruch des Denhofschen Unternehmens an die Spitze der Compagnie treten konnte mit der Ankündigung, daß er in 8 Tagen alles in Sheffield wieder beisammen zu sehen hoffe. In diesen 8 Tagen hat er, obwohl mit einem weiteren Verluste von 4000 £ rechnend, nicht nur die finanzielle sichere Unterlage für die Fortführung des Unternehmens gefunden, er hat das erreicht, was notwendig war, um unter seinem Namen die Oper in England überhaupt richtig zu ermöglichen, er hat sie populär, hat sie zu einer öffentlichen Angelegenheit gemacht. Gewiß war der Ausgangspunkt seiner Rettungsaktion die Sympathie mit den Mitgliedern der Compagnie, der er bisher als Kapellmeister selbst angehört hatte, gewiß waren ihm die Umstände, persönliche wie allgemeine, besonders günstig, öffentliche Meinung und Presse kamen ihm mit offenen Armen entgegen; aber er verstand es was nottat und der „speech", den er nach der letzten Aufführung in Sheffield von einem übervollen Hause aufgefordert zu sprechen, halten konnte, ist dafür charakteristisch, wie er nun das Steuer überhaupt in der Hand hält. „Ich war schon einmal in Sheffield, sagte er, vor drei Jahren mit einer anderen Compagnie. Niemand kam und andern Tags sagte ich in der Presse kräftig meine Meinung. Heute nehme ich alles zurück." Das sind Worte von öffentlicher Bedeutung, wie die eines Parlamentariers, und ihr Echo bleibt in der breitesten Oeffentlichkeit sicher nicht aus. Wer die englische Presse kennt, wird bald den frommen Schauder einbüßen, den im ersten Moment die riesigen Papierdimensionen ihrer äußeren Erscheinung hervorbringen. Sie sind eben kolossal, wie alles kolossal ist hierzulande; aber inhaltlich sind sie nichts weniger als das. Die Weitschweifigkeit ihrer Mitteilungen, das Eingehen auf alles das, was mit den familiären und sportlichen Ereignissen zusammenhängt, der kleine Klatsch, der sich ausführlich über alles ergeht, ist ein Bild dessen, worauf öffentliches Interesse gerichtet ist. Und in dies öffentliche Interesse ist jetzt wie vielleicht nie vorher die „Grand Opera in English", jedenfalls wie nie vorher Thomas Beecham getreten, der von jetzt an mit ihr öffentlich identifiziert und untrennbar verbunden ist. Wir können uns dessen aufrichtig freuen; denn erstens entspringt hieraus eine freudige künstlerische Aussicht auf die Zukunft der Oper in England im allgemeinen; zweitens bedeutet diese öffentlich anerkennende Aufmerksamkeit ein Symbol des Dankes, den die in ihren materiellen Interessen so schwer geschädigten Mitglieder der ehemaligen Denhof-Compagnie ihrem nunmehrigen Chef schulden für sein opferfreudiges Eintreten; drittens aber darf die große Sache der deutschen Kunst sich glücklich schätzen, einen Mann im Mittelpunkt der neuen Opernbewegung in England zu wissen, der gerade zu ihren aufrichtigsten Bewunderern und tatkräftigsten Förderern überhaupt zählt.

Richard-Strauß-Feste.

Berliner Oper. — Die „Deutsche Motette". — Kattowitz.)

Richard Strauß hat in jüngster Zeit einmal ganz ausdrücklich *Berlin* beherrscht: *Nikisch* sowohl wie der *Königliche Domchor* haben je einen Strauß-Abend veranstaltet. *Franz Steiner* gab, mit dem Komponisten am Klavier, einen Strauß-Liederabend, und die Königliche Oper hat eine Woche als Richard-Strauß-Woche benannt, in der Salome, Elektra, Ariadne auf Naxos und der Rosenkavalier gegeben wurden. Also gewissermaßen ein Präludium zu des Meisters fünfzigstem Geburtstag, der am 11. Juni ds. Js. zu feiern sein wird. Die Aufführungsziffern an der *Berliner Hofoper* allein geben bis heute folgendes Bild: „Feuersnot" (Erstaufführung 1902) 20 Aufführungen; „Salome" (Erstaufführung 1906) 98 Aufführungen; „Elektra" (Erstaufführung 1909) 40 Aufführungen; „Rosenkavalier" (Erstaufführung 1911) 89 Aufführungen; „Ariadne" (Erstaufführung 1913) 38 Aufführungen. Diese Zahlen sprechen eine überzeugende Sprache von der Bedeutung und Wertschätzung des Komponisten Richard Strauß! (Siehe auch die Karlsruher Strauß-Woche.)

Im Strauß-Konzert des Domchors kam nun die in letzter Zeit viel besprochene „Deutsche Motette" zur Uraufführung.

Komponist, Verleger und Aufführende hatten es verstanden, alle etwaigen Sensationsmeldungen über das Werk zu verhindern. Es wurde nur bekannt gegeben, daß es für 16stimmigen gemischten Chor geschrieben sei. Die Partitur trägt jedoch die Aufschrift: „Für vier Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a capella". Den Text hat Strauß, wie schon so häufig, bei Friedrich Rückert gefunden. Ein erhebender, gottesfürchtiger, hochpoetischer Text, ohne Kirchenstimmung, fast pantheistisch. In labender Ruhe beginnt der Chor „Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen", worauf der Soloalt und Baß mit „O wach in mir!" ihre Stimme anrufend erheben. „Es will der Schlaf mich befangen" fährt der Chor fort, und wieder setzen die Soli, diesmal Tenor und Sopran, mit ihrem Bittruf ein. Bald darauf tritt mit dem „Wach in mir" ein neues, in aufsteigenden Quartenschritten beginnendes, wunderbar ausdrucksvolles Thema ein, das später häufig die anderen Stimmen wie mit einer edel geschwungenen Ranke umgibt. Mit einem A dur-Abschluß — das Werk beginnt in C — erreicht die Einleitung ihr Ende. Nunmehr beginnen kontrapunktische Künste, die jedem Musiker eine helle Freude sein müssen. „O laß im feuchten Hauch der Nächte, im Schattenduft nicht sprossen sündiges Verlangen" setzten die Solostimmen mit einem in Triolen unstet und unsicher suchenden Thema kanonisch ein, während aus der Tiefe der Chorbässe, wie dunkle, graue Nebel auf- und abwallende, in Akkorden sich fortbewegende Motive heraufdrängen. Eine packende Stimmungs- und Naturschilderung zugleich, wie sie nur Strauß erfinden kann. Dann tritt mit den Worten „Laß aus dem Duft von Edens Zweigen in meinen Traum die Frucht des Lebens niederhangen" eine neue Wendung mit einem neuen Thema ein, das sich wie das Wiegen schwerer Früchte am Baum ausnimmt. Dazu ertönt hie und da als Kontrapunkt das zweite, in Quartenschritten ansteigende „Wach in mir"-Thema wie eine geheimnisvolle Warnung. Nach einer Art freier Durchführung schließt sich an diesen Teil eine große, mit einer freien Fuge beginnende Durchführung (Des dur), die mit einem eigenen Thema beginnt, aber dann im weiteren Verlauf fast alles vorangegangene Themen- und Motivmaterial in virtuosester Weise verwebt. Ganz prachtvoll in seinem gottergebenen, demütig bittenden Tonfall ist das Fugenthema auf die Worte „O zeig mir, mich zu erquicken, im Traum das Werk vollendet, das ich angefangen". Die Durchführung in ihren kunstvollen Einzelheiten zu beschreiben könnte dieses Referat zu einer Broschüre erweitern; so viel läßt sich darüber sagen. Es mag daher genügen, wenn ich auf die Studienpartitur hinweise, aus der jeder Wissensdurstige weit mehr ersehen kann als ich im engen Rahmen dieses Referats zu beschreiben vermag. Nur auf den geradezu aufregenden Orgelpunkt auf Des am Schluß der Durchführung als Klimax dieses Teils sei besonders hingewiesen. Nach diesen mächtig ergreifenden Höhepunkten tritt — wieder in C dur — mit den Worten „In deinem Schoße will ich schlummern bis neu mich weckt die Morgenröte deiner Wangen" eine Beruhigung ein, die ein neues, schlichtes Thema, von dem aus das Werk wieder in sanftere Bahnen eintritt, wohltuend verbreitet. Leiser klingt das Mahnende „Wach in mir" aus der Tiefe herauf. Fast verklärt hebt noch einmal „Laß die Frucht des Lebens" über den bereits in breiter Ruhe liegenden Harmonien an, und auch das „O zeig mir" bittet noch einmal ganz verhalten, bis es von den letzten „O wach in mir!"-Rufen abgelöst wird, in die hinein dann der Anfang der Motette mit „Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen" wie eine liebevolle, streichelnde Hand dringt.

Auffallend an der Arbeit ist die eigenartige formale Freiheit, mit der das Werk aufgebaut ist. Es folgt nicht einmal streng dem Gang des Gedichtes. Strauß hat den Stimmungen gehorcht, die die Zeilen, ohne Rücksicht auf ihren sich entwickelnden Zusammenhang, in ihm erweckt haben. Dadurch ist jedoch nicht etwa eine Sinnverstümmlung eingetreten. Ich glaube weit eher, daß Strauß gerade diesen Text gewählt hat, weil er ihm diese Freiheit vollauf gestattete. Aber auch in kontrapunktischer Hinsicht stehen wir hier vor einer befreienden Tat. Man darf wohl annehmen, daß Strauß eine konventionelle Fuge schreiben kann! — Um so angenehmer berührt es, daß er die Hauptfuge in großer Freiheit behandelt. Das Anklammern an die überlieferte Form kann man gern denen überlassen, die keinen festen formalen Rückhalt in sich selbst finden. Der Meister darf schalten und walten wie er will — er wird es schon richtig machen. Und so hat man denn hier dasselbe Gefühl der ungehemmten kontrapunktischen Eingebung wie bei Meister Johann Sebastian. Auffällig ist ferner, daß Strauß die Themen (ausgenommen bei der Fuge) stets sofort kanonisch einsetzen läßt, so daß sich beinahe von Anfang an eine Engführung einstellt, die sich jedoch bald wieder auflöst. Außerordentlich sind die Anforderungen an die Sänger. Nicht nur die schwierigsten harmonischen Komplikationen (die übrigens von eiserner Konsequenz diktiert sind) haben sie zu überwinden, sondern auch von dem Stimmenumfang verlangt Strauß hier das Alleräußerste. Ja, ich möchte fragen, wieviele Chöre es denn überhaupt gibt, deren Bässe vom Subcontra-B und Soprane bis zum dreigestrichenen Des reichen. Infolge der ungeheuerlichen Schwierigkeiten gelang es selbst nicht einmal unserem berühmten Opernchor, an dessen Spitze einer der allerersten Chormeister, Prof. *Hugo Rüdel*, steht, das Werk so aufzuführen, daß man einen reinen musikalischen Genuß davon hatte. Freilich ist zu bedenken, daß es eben unserer heutigen Chortechnik noch um zehn Jahre voraus ist — aber in fünf Jahren werden wohl schon viele ehrgeizige Chöre diese Motette in leidlich anhörbarer Aufführung zu Gehör bringen können. Als vor etwa 13 Jahren der 16stimmige „Hymnus" von Strauß herauskam, glaubte auch niemand, daß man ihn rein und eindrucksvoll singen könnte. Und doch gelang es damals schon dem prächtigen alten, ewig jungen *Franz Wüllner*, mit seiner obersten Chorklasse des Kölner Konservatoriums und dem Gürzenichchor das Werk so gut wie tadellos singen zu lassen. (Auch an Basel und Hermann Suter sei erinnert. Red.) Als bei dem jetzigen Strauß-Konzert der Opernchor diesen „Hymnus" zu Beginn des Abends sang, verkannte man wohl nicht die darin enthaltenen Schwierigkeiten, aber sie wurden mit aller Selbstverständlichkeit überwunden, während das bei der Motette durchaus nicht der Fall gewesen ist. Immerhin muß berichtet werden, daß der anwesende Komponist vom Publikum mit Ovationen vollkommen überhäuft wurde, die er mit lebhafter Geste auf Prof. Rüdel und den Chor weiterlenkte. Das ganze Konzert bedeutete mal wieder einen großen Abend im monotonen Berliner Musikleben. Ein Abend, an dem sich die kritischen Gemüter sehr mit Für und Wider erhitzten; ein Abend, an dem mancher Konzerthabitué aus seinem viel geübten Musikschlaf erwachte und mit Augenblinzeln wahrnahm, daß sich die musikalische Welt doch noch immer weiterdreht!

H. W. Draber.

* * *

Im Mittelpunkt des Musiklebens in Oberschlesien steht, schon als Sitz des jetzt von Herrn *v. Lüpke* geleiteten Meisterschen Gesangvereins, die im äußersten Südosten des Industriebezirks gelegene Stadt Kattowitz. Der dort wirkende Musiklehrer, Herr *Otto Wynen*, hat sich am 23. November durch die Veranstaltung eines *Richard-Strauß-Festes*, auf dem Strauß als Komponist, Dirigent und Pianist erschien, großen Dankes wert gemacht.

Die Gastgeschenke bei diesem Strauß-Feste könnte man mit Goethe als „zahme Xenien" bezeichnen. Man bot den Oberschlesiern, die mit der modernen symphonischen Musik natürlich viel weniger vertraut sind als die Großstädter, keine problematische, von Schlagwörterbüchern „hypermodern" genannte Musik, sondern durch lyrische Melodik sich ins Ohr schmeichelnde, durch jugendlichen Eklektizismus ebenfalls leicht zugängliche und zwei als „klassisch" längst anerkannte Werke. Till Eulenspiegel gehörte weder an die Spitze des Programms — als Satyrspiel zum mindesten an dessen Ende. Die liebe alte Schelmenweise erzeugte diesmal überhaupt nicht die Wärme, die mir die geist- und gemütvolle Partitur bisher immer ausströmte. Ihr Schöpfer blieb und ließ kühl, er schien noch nicht in der richtigen Stimmung zu sein. Auch manchen Holzbläsern fehlte die rechte Laune, nur die Streicher paßten zu den lustigen Streichen. Einen vortrefflichen Primgeiger besitzt das „Blüthner-Orchester", das in einer Stärke von 75 Künstlern den Klangkörper bildete, in Herrn *N. Lambinon*. Ganz andere Eindrücke begleiteten Tod und Verklärung; dieser Schluß des Konzertes war sein Gipfel. Noch weiter hinauf kann orchestrale Kunst wohl nicht klimmen, als bis auf die Höhen, zu denen wir von Strauß und dem „Blüthner-Orchester" in der Wiedergabe des wundervollen Tongedichts vom Sterben und Wiederaufleben hinangezogen wurden. Das Vorspiel zum ersten Aufzuge des „Guntram" bezeichnete mir Strauß mit der offenherzigen Selbstironie, die ihm so gut steht, als einen Nachzügler des „Lohengrin". Es macht in der Tat den Eindruck des Reifezeugnisses eines Abiturienten, der mit Talent und Fleiß die Wagner-Schule absolviert hat. Aber wenn es so schön gespielt wird wie unter Straußens Leitung in Kattowitz, dann bedauert man, dem warmblütigen, gut klingenden Stück so selten zu begegnen. Auch dem Violinkonzert, op. 8, und der Bläserserenade, op. 7, sollte man überall Beachtung schenken. Dem Violinkonzert, in dem das Vorbild Mendelssohns zu erkennen ist, merkt man nicht an, daß die ersten Skizzen der Partitur in das Mathematikheft des achtzehnjährigen Münchner Oberprimaners Richard Strauß eingetragen waren; es hat gar nichts Konstruiertes, gar nichts arithmetisch Berechnendes in sich. Herr *Wittenberg* spielte besonders den zweiten Satz mit edlem, beseeltem Ton, im Rondo klang manches zu rauh, hauptsächlich wohl infolge der etwas spröden Akustik in dem neuen Kattowitzer Theater. Die Leitung dieser beiden Jugendwerke hatte der Komponist an Herrn *Wynen* abgegeben, der unter durchschnittsmäßigen Verhältnissen Tüchtiges leisten mag, aber

neben Strauß sich nicht behaupten konnte. Seine viel zu stark markierende Stabführung förderte die Ohrenzeugen nur wenig und bereitete überdies den Augenzeugen keine Freude. Den Ohren und Augen des Publikums gleich angenehm war Frl. *Artot de Padilla* von der Berliner Hofoper. Ihre ganze Art entspricht viel mehr dem Charakter der Soubrette als dramatischer Größe und pathetischem Ausdruck. Deshalb muß sie der Straußischen Lyrik manches schuldig bleiben, und darum mögen wohl an die Stelle der ursprünglich aufs Programm gesetzten „Verführung" drei zum Wesen der Künstlerin besser passende köstliche Gesänge mit Orchester getreten sein. Diese und andere Lieder wurden mit echt empfundenem Vortrag und feiner Sangeskunst gestaltet, und Strauß dirigierte sie mit derselben Meisterschaft, mit der sein wundersam verschleierter Anschlag fünf Perlen seiner Liedkunst am Klavier mild nachleuchten ließ.

Paul Riesenfeld.

Berliner Opernbrief.

Im Berliner Opernleben ist es jetzt still geworden. Man hat den ersten Teil des winterlichen Pensums beendet und rüstet sich für die Parsifal-Aufführungen des neuen Jahres. Für die Opernkritik ist eine Ruhepause eingetreten, die gerade den geeigneten Zeitpunkt für einen Rückblick auf die zurückliegende Saison abgibt. Im Gegensatz zu anderen deutschen Bühnen hatten wir diesmal keine Uraufführungen zu verzeichnen. Was an neuen Werken geboten wurde, waren Auffrischungen älterer Werke, Neueinstudierungen oder lokale Erstaufführungen bekannter Arbeiten. Im Mittelpunkt stand die *Zentenarfeier Verdis*. Sie brachte uns eine prunkvolle Inszenierung des „Troubadour" in der „Deutschen Oper" und eine interessante Aufführung des „Don Carlos" durch die „Königl. Oper". Für ein größeres Publikum ist eine Zwitteroper, wie der Carlos, nicht die rechte Kost. Das Schwanken zwischen italienischen und französischen Eigenheiten, das Suchen und Aufspüren neuer Ausdrucksmöglichkeiten, das Nebeneinander der verschiedensten Stilmomente, das diese Uebergangsoper charakterisiert, interessiert mehr den Freund der Verdischen Kunst, als den großen Zuhörerkreis. Die Oper ist in die Erinnerung zurückgerufen, aber nicht wiedergewonnen worden. Und so wird sie wohl trotz der schönen Einstudierung durch Kapellmeister *Edmund v. Strauß* bald vom Spielplan wieder abgesetzt werden. Das gleiche Geschick muß man leider auch der kleinen Spieloper „Les voitures versées" von *Boieldieu* voraussagen, die in der Königl. Oper eine hübsche Auffrischung erfuhr. *Georg Droescher* hat das Stück übersetzt und bearbeitet und seiner Einrichtung den Namen „der Satansweg" gegeben. Mit diesem Satansweg ist ein holperiger Landweg in der Nähe von Paris gemeint, auf dem alle Wagen umstürzen. Der Gutsbesitzer Dormucil läßt den Weg nicht ausbessern, da die verunglückten Reisenden in der Regel in seiner Villa einkehren und ihm in seinem langweiligen Provinznest eine willkommene Unterhaltung bringen. Eine solche Reisegesellschaft wird dem Gutsbesitzer einmal reichlich unangenehm. Er will sie möglichst schnell wieder aus dem Hause haben, holt eine Ersatzkutsche und stürzt selbst in die Grube, die er andern gegraben hat. Diese kleine Geschichte, die ursprünglich für ein Vaudeville geschrieben wurde, ist recht amüsant zu einer komischen Oper ausgenützt worden, sie bringt wirksame Situationen, lustige Episoden und dankbare Szenen. Boieldieu hat dazu eine reizvolle, graziöse Musik geschrieben, sangliche Weisen, kunstvolle Arien und Ensemblesätze. Jede Gelegenheit zu Tonspielereien, aktuellen Parodien und charakteristischen Musikstücken wird wahrgenommen, so daß sich bald die rechte Lustspielstimmung einstellt. *Richard Strauß*, der die erste Aufführung leitete, ließ alle Szenen in leichtbeschwingten, prächtig belebten Zeitmaßen vorüberziehen. Er gab der Musik jene Leichtigkeit und Anmut, die der französischen Spieloper erst den rechten Grundton und die rechte Stimmung verleiht.

Als ein künstlerisches Ereignis kann man auch die Gastdirektion von *Saint-Saëns* in der Königl. Oper bewerten. Die Berliner Striche, die in seiner lyrischen Oper „Samson und Dalila" seit Jahren üblich sind, waren auf Wunsch des Komponisten beseitigt. Man hörte die Oper so, wie sie Saint-Saëns ausgeführt haben will. Der Eindruck dieser ungekürzten Aufführung war wesentlich stärker und tiefer, als bei früheren Vorstellungen. Vor allem nimmt Saint-Saëns die Tempi ruhig und gemessen, ganz im Geist der alten Tragédie lyrique. Er hält sich an das Pathos der klassischen Opernmeister und gibt der Musik eine Ruhe und Geschlossenheit, die an die Werke Rameaus und Glucks erinnert. Mit den neu eingeführten Musikstücken kann man sich ganz gut befreunden. Sie verschleppen den Gang der Handlung nur wenig und können schon ihrer interessanten Ausführung wegen beibehalten werden. Daß diese authentische Darstellung durch Saint-Saëns nicht gerade temperamentvoll geboten wurde, läßt sich leicht denken. Trotzdem war es aber bewundernswert, mit welcher Hingabe der 78jährige Meister dirigiert und für sein Werk eintrat.

Unsere zweite Opernbühne, die „Charlottenburger Oper", versuchte ihr Glück mit der Berliner Erstaufführung von *Viktor v. Woikowsky-Biedaus* Bühnenspiel „Das Nothemd". Die Oper hat bereits in Dessau die Feuertaufe bestanden und ist in glanzvollem Rahmen auch bei uns beifällig und freundlich aufgenommen worden. Allerdings bringt das Stück mehr Hoffnungen und Versprechungen, als künstlerische Taten. Man spürt ein starkes dichterisches Talent, man fühlt die sicher gestaltende Hand eines kundigen Dramatikers und wird doch durch den Gesamteindruck enttäuscht. So phantasievoll der Dichter arbeitet, so schön und wirksam die Wege Wagners eingehalten und weiter verfolgt werden — es bleibt doch ein Rest, der von schwachen Dialogen, von unprägnantem Musikausdruck und mannigfachem Stückwerk erzählt. Die schwache Seite der Oper liegt in der Musik. Ihr fehlt die große Linie, der dramatische Schwung und die Persönlichkeit. Wo sich Woikowsky-Biedau an altdeutsche Weisen und Bräuche anlehnt, wo er stilgetreu und volkstümlich sein will, trifft er den mittelalterlichen Ton seines Gedichtes überzeugend und wirksam. Sonst kommt er nur selten über ein gewandtes Musizieren hinaus. Vielleicht wäre die Wirkung der Oper größer gewesen, wenn einige Partien bei der Uraufführung besser besetzt worden wären. So blieb es bei einer achtbaren, anerkennenden Aufnahme. Auch mit der Neueinstudierung von *Lortzings* „Undine" wollte sich kein Erfolg einstellen. Direktor *Hartmann* hatte die Oper von allen traditionellen Einlagen und Strichen gereinigt und seiner Bearbeitung die Wiener Partitur Lortzings und den alten Klavierauszug Breitkopfs zugrunde gelegt. Dadurch haben einige Partien an Klarheit und Eindringlichkeit gewonnen. Doch ist durch diese verdienstliche Einrichtung kein neuer Eindruck erzielt worden. Gerade bei dieser in die Länge gezogenen Aufführung fühlte man, daß sich Lortzing mit der „Undine" auf ein Gebiet begab, das seiner ursprünglichen Begabung fern lag. Weit besser schnitt die „Deutsche Oper" mit *Puccinis* „*Manon Lescaut*" ab. Die Manier Puccinis, jeden musikalisch dankbaren Stoff ohne große Bedenken in eine musikdramatische Form umzugießen, hat sich so schnell durchgesetzt, daß die lyrische Oper Manon, die unter Gregor bereits zur Diskussion gestellt wurde, keinen Widerspruch mehr findet. Die feinsinnige Instrumentation, die reiche Lyrik und Harmonik der Partitur läßt über alle Schwächen des Buches und auch über trockene Stellen hinweghören. Und wenn die Oper noch in einer so prächtigen Inszenierung erscheint, wie im Deutschen Opernhaus, dann kann sie ganz gut wieder eine Saison hindurch bestehen.

Dr. Georg Schünemann.

Von der Münchner Hofoper.

Gluck-Duncan. — Klenaus „Sulamith".

Es ist an dieser Stelle schon öfters darauf hingewiesen worden, daß das Repertoire unserer Hofbühne in einem allzuengen Kreise sich bewegt, daß insbesondere die ältere Spieloper stark zurückgedrängt wird, daß mancher bedeutende Meister überhaupt nicht zu Worte kommt, daß namentlich Gluck in nicht zu verantwortender Weise vernachlässigt wird. Mit Ausnahme von „Orpheus und Euridike" ist seit vielen Jahren kein Glucksches Werk hier zur Aufführung gelangt.[1] Groß war daher die Freude, als die Intendanz für den 4. November anläßlich eines Gastspieles der Elizabeth-Duncan-Tanzschule eine Aufführung von des Meisters lyrischem Drama „Echo und Narziß" angekündigt hatte. Wiewohl man wußte, daß Glucks letztes Bühnenwerk nicht mit seinen bedeutenden Schöpfungen zu vergleichen war, so freute man sich doch, in der Ankündigung bereits eine Wandlung zum Besseren, d. h. in diesem Falle den Anfang einer liebevollen Gluck-Pflege erblicken zu dürfen. Wie es dem Ansehen und dem Ruhme unseres berühmten Institutes namentlich anläßlich der ihre Schatten bereits vorauswerfenden Zweihundertjahrfeier des Meisters (geb. 2. Juli 1714 zu Weidenwang in Bayern) gar wohl entsprochen hätte. Doch man täuschte sich. Die Gluck-Pflege blieb zunächst auf den einen Abend beschränkt und was die Freude über die angesetzte „Echo- und Narziß"-Aufführung anbelangt, so mußte sie einer schlimmen Enttäuschung weichen. Das, was wir da zu sehen und hören bekamen, soll „Echo und Narziß" gewesen sein? Nein, das

[1] Genau wie am Stuttgarter Hoftheater, das dafür gleichfalls das verfehlte Duncan-Experiment brachte. Red.

war es nicht. Sondern die Elizabeth-Duncan-Tanzschule hatte dieses Werk Glucks ausersehen, um es ihren Zwecken dienstbar zu machen. Der Theaterzettel teilte uns zwar euphemistisch mit, daß Elizabeth und Augustin Duncan und Max Merz, der die Aufführung leitete, „Echo und Narziß" „bearbeitet hätten". In Wirklichkeit haben die Herrschaften in Glucks Partitur bös gehaust, gestrichen und gestrichen, daß das Werk nicht mehr zu erkennen war. Und nun das Unglaubliche. Die drei darstellenden Solisten (Amor, Echo und Narziß) und der Chor waren angewiesen worden, im Orchesterraume Platz zu nehmen, um bei der trauten Lampe Schein ihre Rollen abzulesen, indes die Bühne von den Mitgliedern der Tanzschule okkupiert wurde, die uns den Inhalt der Oper, alle seelischen Regungen als Trauer, Freude „vertanzten". Da es unmöglich war, das Gesungene zu verstehen, so bewundere ich aufrichtig diejenigen, die sich rühmen können, von dem Ganzen einen vollkommenen Eindruck empfangen zu haben. Mir gelang dies leider nicht. Isadora Duncan hatte sich vor mehreren Jahren in bescheidener Weise begnügt, Beethovens cis moll-Sonate und die A dur-Symphonie, diese an sich unverständlichen Werke durch den Tanz auszulegen — was dazu wohl Beethoven gesagt hätte? —, ihre Schwester ist schon etwas begehrlicher, sie benötigt bereits eine Glucksche Oper, vielleicht erleben wir's, denn l'appétit vient en mangeant, daß sie sich noch an „Fidelio" oder „Tristan und Isolde" heranwagt. Heutzutage, in einer Zeit, in der augenscheinlich sich die Begriffe verwirrt haben, wäre dies nicht unmöglich. Doch zurück — ist das der Beginn der modernen Gluck-Bewegung, deren Gemeinde in ihrem Aufrufe u. a. sagt, eine Bearbeitung, die Gluck zerstört, muß in jedem Falle für eine Ehrung Glucks völlig außer Betracht bleiben?

Was den Tanz selbst anbelangt, so sei den Schülerinnen Elizabeth Duncans gerne bestätigt, daß sie in höchst reizvoller Weise, in vollendeter Anmut ihre Aufgabe lösten, manches Hoftheaterballett könnte von ihnen lernen; auf der einen Seite also erlesenster Geschmack und wirkliche Künstlerschaft, auf der anderen unbegreifliche Verirrung. Rein musikalisch läßt sich über die Aufführung, die zahlreich besucht war, gar nichts Gutes sagen, sie war sehr langweilig und durchaus nicht von Gluckschem Geiste erfüllt.

Eine aparte Gabe bekamen wir am 16. November zu hören, es fand die Uraufführung des dramatischen Erstlingwerkes von Paul v. Klenaus „Sulamith" statt. v. Klenau, ein junger Däne, der vor mehreren Jahren hier bei Ludwig Thuille studierte, hat mit diesem Einakter eine schöne Probe seiner Begabung und seines Könnens für die dramatische Kunst abgelegt. Freilich dramatisch ist dieses Werk, kann dieses Werk, das die Vertonung des hohen Liedes Salomos bedeutet, in keiner Weise sein. Da ich den Inhalt des Gedichtes als bekannt voraussetzen darf, so sei nur kurz erwähnt, daß v. Klenau die wenigen Möglichkeiten, die es bietet, das lyrische Gebiet zu verlassen, mit Scharfsinn ausgenützt hat; auf diese Weise ist es ihm gelungen, die gerade bei diesem Vorwurfe drohende Monotonie des Ausdruckes zu vermeiden. Es fehlt in seiner Arbeit nicht an wirksamen Gegensätzen, was nach Anlage des Stoffes schon etwas heißen will. Das hohe Lied Salomos zu komponieren, ist jedenfalls ein Wagnis. Ein anderes aber ist, ob das hohe Lied, diese Blüte lieblichster Lyrik, überhaupt für die Bühnenbearbeitung geeignet ist und ob diese einen wirklichen Gewinn bedeutet. Diese Frage, glaube ich, verneinen zu sollen; mir schiene die Vertonung in Konzertform angemessener. v. Klenaus Musik ist einheitlich, frei von jeder Trivialität und populärer Melodik, sie erweckt in ihrem künstlerischen Ernste, der so angenehm berührt, und bei aller Polyphonie schlichten Einfachheit einen prächtigen Eindruck. Sie ist vor allem in jeder Note voll und ganz empfunden, das scheint mir ein bedeutender Vorzug zu sein. Max Schillings könnte ihr als Vorbild gedient haben. Die lyrischen Linien zeigen schöne Ansätze, nur sind sie etwas kurzatmig geraten, hier wird der Komponist bei kommenden Arbeiten sich noch zu vertiefen haben. Die lange Linie, der große Bogen sind es, die den Meister kennzeichnen. Die sechs Bilder — sie währen etwa 50 Minuten — sind leider stets so knapp gehalten, daß eine wirkliche Stimmung nicht recht Platz greifen will, kaum warm geworden, wird der Zuhörer durch den aus technischen Gründen sich schließenden Zwischenvorhang wieder ernüchtert. Und das ist schade, denn es ist dem Komponisten gelungen, die einzelnen Bilder gar prächtig zu charakterisieren. Auch der Schluß des ganzen Werkes ist nach meinem Gefühle zu kurz geraten, ihm würde ein längeres Betonen und Ausklingen des großen Gedankens:

„Viel Wasser mögen nicht aus sie löschen die Liebe
Und Ströme sie nicht ersäufen die Liebe"

meines Erachtens zum Vorteile gereichen.

v. Klenaus Orchester schillert und schwelgt in den berückendsten Klangfarben, doch nicht des „Effektes" willen, sondern sein Kolorit ist aus dem Vorgange der Szene geboren, wie es bei einem echten Kunstwerke sein muß. Die Aufführung war ausgezeichnet. Wundervolles leistete die Regie (Wirk), die ganz herrliche Bilder geschaffen hatte und mit den beiden Darstellern (Frl. Perard-Petzl und Herrn Brodersen) wird der Komponist wohl zufrieden gewesen sein. Sie gaben ihr Bestes. Daß unser ausgezeichnetes Hoforchester unter Walter die Klangschönheiten der Partitur zu restloser Wiedergabe brachte, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Die Aufnahme des Werkes seitens des ausverkauften Hauses, in dem sich zahlreiche Musiker von Namen befanden, war sehr warm und herzlich, so daß der Komponist sich verschiedene Male zeigen konnte. Möge er mit einem ergiebigeren Stoffe bald wiederkehren! Vor merklich geleertem Hause ging darauf (unter Röhr) der — „Bajazzo" in Szene. **Prof. Heinrich Schwartz.**

Boris Godunow in Breslau.

M. P. Mussorgskis Oper „Boris Godunow" hat erst vier Jahrzehnte nach der Petersburger Uraufführung und erst 33 Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers den Weg nach Deutschland gefunden. Sie ist als die Leistung eines Dilettanten, der sein Erwerbsleben als Offizier begann, als Reporter für Kriminalprozesse fortsetzte und in einer subalternen Beamtenstellung beendete, eine noch viel erstaunlichere Tat als ohnedies. Ihre Schwäche liegt in dem erheblichen Mangel an Einheit der Handlung, in der sprunghaften Entwicklung der wie in einer Laterna magica wechselnden Bilder, die man ohne genaue Erläuterungen überhaupt nicht verstehen kann; auch M. Lippolds deutsche Uebersetzung kann uns für das Textbuch nicht gewinnen. Die bedenkenlose Naivität des „Librettisten" ist einer der größten Vorzüge des Komponisten. Gerade in dem episodischen, naiven, volkstümlichen Charakter der Musik liegt ihre Stärke. Am besten offenbart uns das die unvergleichlich individuelle Kraft der Volkschöre und der urwüchsig-diabolische Humor der Dorfschenkenmusik, die wie eine Illustration zu Gorkis „Nachtasyl" wirkt. In dieser genialen Szene erkennt man ebenso gut wie in der scharfen Wesenszeichnung mancher Personen oder in der mächtig packenden, gespensterhaft dramatischen Vision des von Reue und Angst gepeinigten Zaren Boris Godunow die ganz genaue Anpassung der Musik an ihre Umwelt und Menschheit. Zur Charakteristik verwertet der



PAUL v. KLENAU.

Komponist außer heimischen Volksweisen besonders eine reizvoll fremdartige Diatonik, deren einfältige Ganztonschritte die Einfalt sowie das Gemisch von Melancholie und Phlegma dieser kulturlosen Naturen trefflich wiedergibt; ferner den Parallelismus von Quarten und Quinten, die zur Oede und Kälte, zur Einförmigkeit und Starrheit des heiligen Rußland vorzüglich passen. Den Eindruck byzantinischer Feierlichkeit und asiatischen Lebens fördern neben mittelalterlichen Kirchentönen vorchristliche, z. B. lydische und phrygische, Tonarten. Dem elementaren Gedanken- und Gefühlsleben der diese Umwelt bevölkernden Wesen entspricht die unkomplizierte Melodik und Satztechnik.

Wie bei Wagner, so finden wir auch hier die Uebermacht „durchkomponierter" Teile über „geschlossene Nummern", psychologisch-musikalische Deklamation, Vorherrschaft der Monodie und vor allem Verlegung der größten Werte ins Orchester. Aus dessen köstlich klarer Tonflut tauchen Gebilde auf, die sich zwar nicht wie die Leitmotive Wagners an die Sohlen jeder Person heften, aber als musikalische Kehrreime und leitende Erinnerungsmotive ihre Bedeutung haben. Der Gegensatz zu Wagner und der „neudeutschen Richtung" zeigt sich bei dem echten Russen darin, daß er seine Gestalten nicht durch Erlösungsideen oder romantischen Gefühlsüberschwang idealisiert. Er befrachtet sie nicht mit philosophischer Gedankenlast und macht sie nicht zu Medien eines musikalisch-ethischen Spiritismus, sondern pflegt das dürre Reis russischen Volkstums so, wie es dem Steppensande entwächst, ohne es zu okulieren; denn er ist Naturalist, freilich keiner von den trockenen Kopisten der Natur und langweiligen Photographen der Erscheinungswelt, sondern ein naturalistischer Künstler im Sinne Zolas, der gesagt hat: „Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Seine obersten Grundsätze sind die kompromißlose Wahrheit, die Belauschung des lebendigen Lebens, die Echtheit der Charakteristik mit rein musikalischen Mitteln. Das sind ja auch die Prinzipien der „Elektra". Strauß jedoch ist Pointillist, d. h. er bildet aus scharfen Punkten und Kontrapunkten Tongemälde von starkem Reiz, während Mussorgski in großen Linien zeichnet, die mit breiten Pinselstrichen übermalt sind. Jener arbeitet mit kurzen, prägnanten Motiven, dieser mit breiteren, Kantilenen vergleichbaren Themen und hält sich — etwa im Gegensatze zu extremen Naturalisten wie Schönberg — an die sogen. Schönheitslinie, wenn lyrischer Ausdruck dazu drängt. So z. B. hört man in der polnischen Szene lyrischen, sich ins Ohr schmeichelnden Zwiegesang von der Art, durch die viel später Puccini beliebt wird. Macht Mussorgski hier etwa eine Konzession? Durchaus nicht! Er bleibt auch hier der Wahrheitssucher und -finder; denn der Schloßgarten von Sandomir, wo die schöne Polin Marina die Netze ihrer Ehrsucht und Liebe nach dem falschen Kronprätendenten Demetrius auswirft, ist die Stätte abendländisch verfeinerter Kultur und romanischen Geschmacks; die Menschen sind konventioneller, das Leben ist förmlicher. Und darum ist auch die Musik, um es kurz zu sagen, europäischer. Dem westeuropäischen Gefühlsleben die Oper näher gebracht zu haben, ist eine Leistung Rimsky-Korsakows und bleibt sein Verdienst, selbst wenn er, wie Heinrich Möller meint, durch seine Instrumentation und Bearbeitung manches Originale in der Klavierskizze verwischt haben sollte. Jedenfalls ist seine instrumentale Uebermalung ganz wundervoll; Kapellmeister *Prüwers* Orchester blieb ihr nicht das geringste schuldig. Herr Intendant *Runge* hatte für Leben und Bewegung in den Chören und für eine stilechte, prächtige Ausstattung gesorgt. Der beste unter den Solisten war Herr *Wilhelmi* als Bettelmönch; in der Titelrolle zeichnete sich Herr *Gruder-Guntram* als Darsteller aus. Gesanglich ihm weit überlegen zeigte sich der mit Recht berühmte russische Baritonist *Baklanoff*, nächst Schaljapin der beste Vertreter der Rolle des Boris Godunow; sein Gastspiel gab mir Gelegenheit, Mussorgskis Oper zum drittenmal zu hören. Sie verdient dieses Interesse; ist sie doch neben dem „Falstaff" die größte musikdramatische Erscheinung der letzten Jahrzehnte. **P. R.**

Kritische Rundschau

Baden-Baden. Im zweiten Symphoniekonzert des städtischen Orchesters, dessen Programm eine Reihe interessanter Erstaufführungen anzeigte, hat der junge Komponist *Heinrich Bienstock*, ein Schüler von Humperdinck, einen orientalischen Tanz aus seiner in Karlsruhe aufgeführten Oper „Zuleima" dirigiert. Der hochtalentierte junge Künstler erntete mit diesem aufs Modernste instrumentierten originellen Bruchstück aus seiner Oper lebhaften Beifall. Kapellmeister *August Scharrer* brachte eine großzügig angelegte, geistvolle Gedanken aufweisende „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel" zur Uraufführung. Der Professor für Cello am Straßburger Konservatorium, Emil Mawet, führte zwei sehr gehaltvolle, den feinfühligen Musiker verratende Orchesterstücke aus seiner durch Pfitzner in Straßburg zur Aufführung kommenden Oper „Phosphoreine" vor, die ebenso wie die Ouvertüre Scharrers sehr gefielen. Als feinempfindender, technisch ausgereifter Geiger stellte sich der neue Konzertmeister des städtischen Orchesters, Herr *Aßmus*, mit dem Violinkonzert von Mendelssohn einem größeren Publikum vor. Der städtische Kapellmeister Paul Hein beschloß das Konzert mit der Tondichtung „Till Eulenspiegel" von Rich. Strauß, die er mit genialem Schwung belebte unter Entfaltung leuchtendster Klangpracht. *M.*

Königsberg i. Pr. Was wir in andern Großstädten erlebt haben, wird auch bei uns zur Wahrheit: die Zahl der musikalischen Aufführungen wächst von Tag zu Tag, in demselben Maße aber auch die Konzertmüdigkeit des Publikums. Zwar die jährlich bei uns wiederkehrenden Gäste wie *Artur* und *Therese Schnabel, Flesch, Eweyk, Hubermann, Friedberg, Culp* u. a. m. werden immer wieder mit Beifall begrüßt, obwohl sie uns stets dieselben bis zum Ueberdruß gehörten „klassischen" Programme vorsetzen. (Nur *Petschnikoff* wagte es, R. Straußens Violinsonate in Es dur zu spielen.) Man hält eben Königsberg — und das mit einigem Recht — für noch nicht reif genug. (Es ist anderswo auch nicht viel anders. Red.) Spricht nicht auch der Umstand dafür, daß das erste Novitätenkonzert des Stadthallenorchesters vor fast leerem Hause stattfand? Und doch gab es hier Stücke zu hören, die musikalisch höchst bemerkenswert sind, so z. B. *Lucian Kamienskis* (eines Königsberger Musikkritikers) Vorspiel zu seiner biblischen Oper „Thamar", *Woyrschs* Symphonie in c moll (in einer nach Tempo und Dynamik ungenügenden Wiedergabe) und die Ouvertüre zu der demnächst in Charlottenburg herauskommenden Oper „Die Herzogin von Marlborough" von *Otto Fiebach*. Uebergehen wir die große Zahl der Konzerte von Anfängern und Lokalgrößen, so ist noch zu berichten, daß uns die Symphoniekonzerte nicht ganz einwandfreie Aufführungen von Saint-Saëns' 3. und Bruckners 8. Symphonie brachten. Die Symphonie des Franzosen ist ein geistreiches Werk, das sich aber gegen Schluß hin veräußerlicht. Unter den Musikaufführungen der zahlreichen, zu zahlreichen Vereine Königsbergs stand ein Beethoven-Abend des „Musikvereins" mit Beethovens „Achter" unter *Paul Scheinpflug* obenan. Im Rahmen eines religiösen Konzertes des ungemein rührigen „Königsberger Sängervereins" spielte *Alfred Sittard* die d moll-Sonate op. 60 für Orgel von *Max Reger*, ein hier unbekanntes Werk, gigantisch und stimmungsecht in seinem musikalischen Barockstil. Der „Philharmonische Chor" brachte unter Leitung des auch als Komponist hervorgetretenen Artur Altmann Niels W. Gades schon vergessene „Kreuzfahrer" zur Aufführung. Das Königsberger Stadttheater bot als Verdi-Feier den „Othello" in einer gelungenen Aufführung, machte sich dann aber an eine Wiedergabe des ganzen Nibelungenringes, ein Unternehmen, das trotz der von Regisseur und Sängern aufgewandten Mühe als verfehlt bezeichnet werden muß, solange das Orchester nur etwa die Hälfte der von Wagner verlangten Musiker enthält.

Dr. Erwin Kroll.

Meiningen. Im Abonnementskonzert der Herzogl. Hofkapelle hat die erst 13jährige Geigerin *Alma Moodie* aus Brüssel gespielt. Mit großer Spannung sah man ihrem Auftreten entgegen. Max Reger war auf dieses außergewöhnliche Talent aufmerksam geworden und lud die Künstlerin ein, in einer Reihe von Konzerten in Thüringen das Brahmssche Violinkonzert zu spielen. Wie sich die jugendliche Geigerin ihrer Aufgabe hier entledigte, setzte die Zuhörer in Erstaunen und Verwunderung. Nicht nur allein, daß sie die technischen und rhythmischen Schwierigkeiten dieses in der Violinliteratur mit an erster Stelle stehenden Werkes vollkommen beherrschte, sie fesselte besonders durch ihre unübertreffliche musikalische Gestaltungskraft und durch einen großen, edlen Ton. Diese Vorzüge zeigten sich auch in der vollendeten Wiedergabe der Reger-Sonate e moll für Violine allein. Noch nie gehörter Beifall durchbrauste den Konzertraum. *L.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für die *Richard Wagner-* und *Mozart-Festspiele* in *München*, im August und September 1914, sind folgende Festaufführungen in Aussicht genommen: „Parsifal", „Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger"; ferner „Figaros Hochzeit", „Die Entführung", „Don Giovanni", „Die Zauberflöte" und „Cosi fan tutte".

— Ein interessantes Bild über die Anforderungen der *Parsifal-Aufführungen* an die Künstler zeigt die Zeiteinteilung eines bekannten Parsifal-Sängers, des badischen Kammersängers *Heinrich Hensel*, der in Bayreuth den Parsifal singt. Herr Hensel singt den Parsifal vom 2. Januar ab bis zum 21. Januar zehnmal in Brüssel, am 23. und 27. Januar in

Hamburg, am 28. wieder in Brüssel; am 29. Januar muß er ihn in London proben, um ihn am 2. Februar zu singen, am 5., 11. und 17. Februar singt er ihn wieder in Brüssel, am 7. in London und am 15. in Hamburg, so daß er insgesamt also im Verlaufe von sieben Wochen zwanzigmal diese große Rolle wiedergeben muß.

— Die *Münchner* Hofoper hat neulich ihr Publikum nach Hause schicken müssen. Es sollte „Tristan und Isolde" sein, aber alle erreichbaren Isolden waren indisponiert, so daß nichts übrig blieb, als dem ausverkauften Hause mitzuteilen, die Vorstellung könne nicht stattfinden. Ein ganz seltener Fall.

— Die Uraufführung der neuen Oper *Eugen d'Alberts*, „Die toten Augen", ist schon für Herbst in Dresden und Köln angesagt gewesen. Aber die Dresdner Uraufführung ist, wie es heißt, auf unbestimmte Zeit verschoben. Ueber die Gründe verlautet nichts. Vielleicht sind sie im Textbuch zu suchen.

— In der Neuen Oper zu *Hamburg* ist der „Hamlet" von Ambroise Thomas gegeben worden.

— *Volkmar Andreae* (Zürich) hat, wie schon gemeldet, die Partitur zu einer abendfüllenden Oper beendigt; das Textbuch holte er sich bei Heinrich Heine, indem er dessen *Ratcliff*-Drama seinem ganzen Wortlaut nach in Musik setzte. Wegen der Uraufführung ,die im Frühjahr 1914 stattfinden dürfte, steht der Komponist bereits mit verschiedenen deutschen Opernbühnen in Unterhandlung. *E. Trp.*

— Direktor Hans Gregor hat zwei deutsche Opernnovitäten für die Wiener Hofoper erworben: die in Frankfurt a. M. zuerst gespielten „Abenteurer" von *Julius Bittner* und die am Münchner Hoftheater aufgeführte einaktige Oper „Sulamith" von *Klenau*.

— Der neue Direktor der „Großen Oper", *Rouché*, ist von der Regierung verpflichtet worden, jährlich nie mehr als *eine* neue ausländische Oper aufzuführen; dagegen müssen 17 neue Akte französischer Komponisten herauskommen. Diese Nachricht klingt befremdend. Hoffentlich findet sie keinen Widerhall bei uns. Man kann die heimische Produktion pflegen, ohne jedoch rigorose Grenzsperren einzuführen oder gar die Direktoren auf bestimmte Aufführungszahlen festzulegen.

— Die Uraufführung von *Mascagnis* „Parisina" hat im Scalatheater zu Mailand stattgefunden. Das Publikum hatte trotz horrender Preise das geräumige Haus bis auf das letzte Plätzchen gefüllt. Die Musik dauert $4^1/_2$ Stunden. Mascagni, der das Orchester persönlich leitete, wurde nach jedem der drei Akte wiederholt gerufen.

*

— *Hermann Zilchers* Chorwerk „Liebesmesse" hat die Uraufführung unter Pfitzners Leitung in *Straßburg* erlebt.

— Im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden hat die 176. Aufführung Zeitgenössischer Tonwerke folgendes Programm gebracht: Drei kleine Stücke für Violine und Klavier von *Bertrand Roth*, op. 21 (Manuskript); Lieder der Sehnsucht, Gesänge mit Klavierbegleitung, op. 34 von *Walter Dost* (Verlag Ries & Erler); zwei Klavierstücke, op. 3 von *Ferdinand Braunroth* (Verlag Schloß, Köln); Der Sehnsucht Erfüllung, Gesänge mit Klavierbegleitung, op. 35 von *Walter Dost*. — Die 177. Aufführung war *Max Trapp* eingeräumt: Sonate für Klavier und Violoncello (D dur), op. 5 (Manuskript); Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (e moll), op. 4 (Manuskript).

— Im fünften Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters in *Mainz* ist zum erstenmal eine symphonische Tondichtung „Einsamkeit" von *W. Mauke* aufgeführt worden.

— Die Hochschule für Musik in *Mannheim* hat unter Leitung ihres Direktors Karl Zuschneid das Oratorium „Die Geburt Christi" von *Herzogenberg* aufgeführt.

— Zur Feier des 75jährigen Geburtstages von *Max Bruch*, ihrem Ehrenmitgliede, hat die Mannheimer Liedertafel ein Konzert unter ihrem neuen Dirigenten *Edgar Hansen* veranstaltet. Der zweite Teil des Programms brachte nur Chorkompositionen von Bruch.

— Aus Weimar wird uns geschrieben: Der Organist *Hermann Keller* hat in der Stadtkirche vier Bachsche Kantaten aufgeführt (darunter bekannte wie: „Ich will den Kreuzstab" und „Ich habe genug") und das Programm bemerkte dazu: „alle zum erstenmal," es war überhaupt der erste Kantatenabend. Zwei Kantaten, No. 138 und 118, hat Keller neu bearbeitet. Er wird auch im Frühjahr als Leiter und Nachfolger v. Baußnerns beim „gemischten Chor" den „Messias" in neuer Bearbeitung aufführen.

— Der Osnabrücker Musikverein entfaltet unter Leitung seines Dirigenten *Karl Hasse* reges Leben. Das zweite Konzert brachte neulich Lieder von Wolf, Pfitzner und Thuille, Gesänge für vierstimmigen Frauenchor von Reger, Variationen für zwei Klaviere von Hasse und eine für zwei Klaviere eingerichtete Bachsche Passacaglia von Hermann Keller. Im dritten Konzert wurde Wolfrums Weihnachtsmysterium aufgeführt.

— In Diedenhofen hat eine Aufführung von Enrico Bossis „Verlorenem Paradies" unter Leitung des Musikdirektors *Schüler* stattgefunden.

— In *Frankenstein* (Schlesien) hat ein Seminarkonzert zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege stattgefunden. Die ausgewählten Kompositionen wurden vorgetragen von dem durch Präparanden verstärkten Männerchor des Königl. Lehrerseminars unter Mitwirkung des Frankensteiner Männergesangvereins. Dirigent war Seminarlehrer *M. Buchs*.

— *Paul Kröhne* von der Zwickauer Katharinenkirche hat in seinem diesjährigen Bußtag-Kirchenkonzert fünf geistliche Tonwerke seines Lehrers *Paul Gerhardt* aufgeführt (die Motette „Menschliches Wesen, was ist's gewesen", op. 6; zwei große Orgelkompositionen op. 1, I, und op. 9, III, und zwei geistliche Gesänge, darunter das noch ungedruckte „Dulde, gedulde dich fein"); ferner eine eigene große Chorkomposition (der 13. Psalm), die schöne Motette „Siehe, wie der Gerechte muß leiden" von *Rich. Jung* (Greiz) und vier Chorlieder von *Arnold Mendelssohn* (nach Sprüchen des Silesius). Der Erfolg war stark.

— In Basel ist im Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft, in dem *Joseph Szigeti* aus Budapest mit einer warmblütigen, äußerst sympathischen Wiedergabe des Violinkonzertes von *Brahms* debütierte, *Max Regers* neue Ballettsuite op. 130 aufgeführt worden. Dr. *Hermann Suter* erfaßte die prickelnde, höchste thematische Vollkommenheit mit zierlichstem, einschmeichelndstem Stil verbindende Musik des in allen Sätteln gerechten Komponisten mit großem Verständnis und erzielte mit dem reizenden Werk intensivste Wirkung. Mit der Valse d'amour steigt der Geist des „Rosenkavaliers" aus dem Orchester auf. *H. B.*

— Das Konzertbureau der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltet anfangs November 1914 eine *Richard-Strauß-Woche* in Wien im Großen Musikvereinssaal mit Richard Strauß als Dirigenten, der dort seine neue Symphonie (Alpensymphonie) zur Erstaufführung in Wien bringen will.

— *„Die Totenbraut"*, Ballade für Chor, zwei Soli und Orchester, ein neues Werk des tschechischen Komponisten *Vítezslav Novák*, hat in *Prag* die Uraufführung erlebt. Der in Böhmen sehr populäre Text des Dichters Karl Jaromir Erben (1811—1870) behandelt denselben Sagenstoff, wie er in Deutschland durch Bürgers „Leonore" bekannt wurde, jedoch mit dem Unterschied, daß die tschechische Ballade nicht tragisch endet.

— „Lobetanz", das reizvolle Märchenspiel Bierbaums mit den einschmeichelnden und charakteristischen Klängen *Ludwig Thuilles*, hat bei der Aufführung am Grazer Opernhause nachhaltigen Erfolg gehabt. Mit besonderer Liebe und Hingebung hatte sich Kapellmeister *Ludwig Seitz* dem Werke seines Meisters gewidmet. In der Titelrolle bot *Harry Schürmann* eine sehr gute Leistung. Auch eine weitere Erstaufführung in Graz hatte Glück: die altwiener Tanzbilder „Die Jahreszeiten der Liebe" von *H. Regel*, zu denen *Julius Lehnert* von der Wiener Hofoper die liebenswürdigsten Tänze Schuberts als Begleitmusik gewählt und feinfühlig im Stile instrumentiert hatte. *Julius Schuch.*

— In Györ-Raab (Ungarn) hat der Philharmonische Verein ein Konzert bloß für die studierende Jugend — und zwar unentgeltlich — arrangiert, wobei Werke für großes Orchester von Bach (Präludium und Fuge), Moszkowsky (Maurische Fantasie), R. Wagner (Siegfried-Idyll) und Fr. Liszt (Ungarische Rhapsodie) aufgeführt wurden. Als Solist des Abends hat sich der Budapester Cellovirtuose Deák István sehr vorteilhaft eingeführt. Die Direktion des Konzertes lag in Händen des Vereinsdirektors *Gabriel Fránek*.

KUNST UND KÜNSTLER

— *In eigener Sache.* Wie uns Herr Dr. *Richard H. Stein* (Berlin) mitteilt, hat er die Absicht, Herrn Paul Bekker (Frankfurt a. M.) zu verklagen wegen einiger Wendungen, die dieser in seiner Antwort auf die Ausführungen Dr. Steins in Heft 3 der „N. M.-Z." gebracht hatte (unter dem Titel: Der Verband deutscher Musikkritiker). Herr Dr. Stein hatte auch die Absicht, seine Klage auf die „N. M.-Z." auszudehnen, falls wir nicht ausdrücklich versicherten, daß wir zu der Kontroverse Bekker-Stein keinerlei Stellung genommen hätten. Diese Versicherung nachträglich zu geben, halten wir für überflüssig. Wir haben in Heft 3 beide Schreiben ohne jeden Kommentar wortgetreu veröffentlicht. Daraus wird die Haltung der „N. M.-Z." für jeden Vorurteilslosen ohne weiteres erkennbar sein. *Redaktion der „N. M.-Z."*

— *Weingartner contra Hülsen.* Einen überraschenden Ausgang hat der bekannte Prozeß Felix Weingartners gegen den Generalintendanten Grafen Hülsen-Häseler genommen. Weingartner hatte den Grafen Hülsen-Häseler auf Unterlassung der Behauptung, daß er, Weingartner, sich des Kontrakt-

bruches schuldig gemacht habe, verklagt. In dem Prozeß hatte bereits die Beweisaufnahme, in der die von Weingartner benannten Zeugen vernommen wurden, stattgefunden. Jetzt hat Weingartner, wie die „Neue gesellschaftliche Korrespondenz" mitteilt, seine Klage gegen den Grafen Hülsen-Häseler zurückgezogen. — Diese Nachricht wird in musikalischen Kreisen gewiß freudig begrüßt werden.

— *Die Ergebnisse einer musikalisch-ethnographischen Expedition.* Die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Petersburg hat im vorigen Sommer eine Expedition ausgerüstet, um Kleinrußland musikalisch zu erforschen. Es wurden hauptsächlich die Gebiete des Gouvernements Pultawa besucht und dort mit Hilfe des phonographischen Apparates mancherlei Gesänge gesammelt. Im ganzen haben die Mitglieder des Forschungsunternehmens mehr als 350 Volkslieder mit Text aufgefunden. Dieses Material ist um so wertvoller, als es nicht nur ganz unbekannt bislang war, sondern auch zum Teil für Instrumente wie Lyra, Bandura, Geige und ferner auch für Chorgesang gesetzt ist. Dem Inhalte nach ist es sehr verschieden und bezieht sich auf historische Ereignisse, auf örtliche Sitten und Gebräuche und auf Vorgänge des täglichen Lebens. Für das Harmoniebedürfnis der Bewohner Kleinrußlands ist es kennzeichnend, daß viele Lieder und Gesänge für eine mehr- und vielstimmige Ausführung gedacht sind. Ferner sind in Kleinrußland im Gegensatze zu anderen russischen Gebieten auch Uebertragungen großrussischer Volkslieder anzutreffen. — Viel verdankt die Expedition z. B. einem 60jährigen Kosaken, einem Fischer seines Zeichens, der in seiner Heimat als Sagenerzähler beliebt und geschätzt wird, und viele derartige Uebertragungen selbst durchgeführt hat. Eine ganze Reihe von Mitteln ist durch die Expedition gewonnen worden, um das Verhältnis der kleinrussischen zu der allgemeinrussischen Musik festzustellen, und sodann auch die Einwirkungen des Orients und des Okzidents auf das kleinrussische Musikleben. Es hat im wesentlichen eine Fülle alter Gesänge bewahrt und mehr noch hätte sich hiervon erhalten, wenn die Behörden Verständnis und Achtung der musikalischen Kultur zeigen würden. Die alten Gebräuche der Neujahrs- und Johannisfeier, die von schönen mystischen Gesängen begleitet waren und ähnliche, halb heidnische Volksfeste sind gegenwärtig von der Obrigkeit streng verboten. Nur mit großer Mühe gelang es den Forschern, u. a. den Leiermann Grygory in Tschernigow auszufragen und bei geschlossenen Türen und verhängten Fenstern seine Volkslieder aufzunehmen. (Wiedergegeben von *Marie Beßmertny*.)

— *Von den Tonkünstlervereinen.* Seinen Bericht über das 59. Vereinsjahr sendet uns der Tonkünstlerverein zu *Dresden.*

— *Von den Konservatorien.* Das *Spangenbergsche* Konservatorium für Musik in *Wiesbaden* sendet uns Festschrift und Jahresbericht zum 25jährigen Bestehen.

— *Volkmann-Briefe.* Man schreibt uns: *Robert Volkmann* hat, obwohl er in Budapest lebte und wirkte und also abseits vom großen Strome des deutschen Musiklebens stand, doch lebhaften Anteil an der Entwicklung der Musik in den deutschen Landen genommen. Durch eine lebhafte Korrespondenz mit zahlreichen bedeutenden Musikern seinerzeit blieb er auch persönlich mit dem deutschen Kunst- und Geistesleben in Berührung. Wie als Tondichter, so zeigt er sich auch als Briefschreiber als ein origineller Kopf; es lohnt daher, seine Briefe weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Diese Arbeit hat der Großneffe und Biograph des Tonsetzers, Dr. Hans Volkmann, übernommen. Er beabsichtigt, die Briefe Robert Volkmanns in Auswahl herauszugeben. Die Besitzer von Briefen Volkmanns werden daher gebeten, diese leihweise oder in Abschrift an den genannten Musikforscher (Dresden-N., Antonstraße 3, II) gelangen zu lassen.

— *Musikzeitschriften.* In *Altenessen* ist eine neue Musikzeitung „Der katholische Organist" ins Leben gerufen worden. Das Blatt soll in erster Linie der Organisation der Berufs-Kirchenmusiker dienen.

— *Gedächtnisausstellung.* Wie auch schon bei anderen Gelegenheiten hat das *Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum* in *Frankfurt a. M.* zu Ehren der letzten Vertreterin des weltberühmten Dreigestirns Garcia, Pauline Viardot, Mathilde Marchesi in der zweiten Hälfte des Dezember eine Marchesi-Gedächtnisausstellung veranstaltet.

— *Musikerehrungen.* München hat die Namen der beiden ehemaligen Dirigenten *Felix Mottl* und *Hermann Levi* dadurch geehrt, daß es je eine Straße nach ihnen benannte.

— *Eine Sängerfahrt.* Die „Berliner Liedertafel" (Chormeister Max Wiedemann) unternimmt in der Zeit vom 22. Februar bis 15. März 1914 eine Konzertreise nach Aegypten. Die Fahrt geht über Basel (Konzert im Münster), Genua, Neapel nach Kairo. Dort sind zwei Konzerte in der Oper des Khedive und ein Gartenkonzert vorgesehen. Die Rückfahrt erfolgt auf dem Lloyddampfer „Schleswig" durch das Adriatische Meer. In Venedig und auf der Rückreise in München sollen ebenfalls Konzerte stattfinden. An der Fahrt nehmen 300 Mitglieder teil.

— *Preisausschreiben.* Der Gau Wien des Reichsverbandes der Arbeitergesangvereine Oesterreichs erläßt ein Preisausschreiben für ein Chorwerk für gemischten Chor oder Männerchor mit irgend welcher Instrumentalbegleitung (Orchester, Klavier). Die Texte müssen sozialistischer Ueberzeugung entsprechen. Der erste Preis beträgt 250 Kr., der zweite Preis 150 Kr. Preisrichter sind u. a.: Schriftsteller Dr. D. J. Bach, Tonkünstler Karl Lafite, Prof. Mandyczewski, Chormeister H. Schoof. Sendungen an Dr. D. J. Bach, Wien V, Rechte Wienzeile No. 97. Der Schluß des Einreichungstermins ist am 1. März 1914.

* * *

Personalnachrichten.

— Die Akademie der Künste in *Berlin* hat in einer Sitzung des Gesamtsenats Prof. Dr. *Max Bruch* als Ehrenmitglied des Senats eingeführt.

— Dr. *Alfred Schmieden,* der frühere Leiter des Neuen Theaters in Berlin, ist vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin zum Intendanten des Schweriner Hoftheaters ernannt worden, ein Posten, der nach dem Tode des Herrn v. Ledebur verwaist war. Das „Berl. Tagebl." bemerkt dazu: „Mit Mecklenburg-Schwerin haben Dr. Schmieden seit längerer Zeit bereits besondere Bande verknüpft. An der Rostocker Universität erwarb er den Doktortitel, und bei dem in Rostock in Garnison stehenden Infanterieregiment absolvierte er noch im verflossenen Sommer eine Uebung als Hauptmann der Reserve. Er ist auch als Leiter des Neuen Theaters in Berlin mit Hofkreisen viel in Berührung gekommen und soll sich namentlich der besonderen Aufmerksamkeit des Kronprinzen erfreut haben."

— Der Kapellmeister des Nürnberger Stadttheaters, *Joseph Bach,* ist als Leiter der Kur- und Symphoniekonzerte in *Interlaken* verpflichtet worden.

— *Max Schaidacher,* bisher in Reichenhall, ist als Chordirektor bei St. Rupert in *München* berufen worden.

— *Pietro Mascagni* hat am 7. Dezember seinen 50. Geburtstag gefeiert.

— Musikdirektor *Jakob Stolz,* der älteste Musikpädagoge Steiermarks, hat jüngst in seiner Heimatstadt *Graz* das seltene Fest einer 60jährigen Künstler- und Lehrertätigkeit gefeiert. Vater Stolz wurde vom österreichischen musikpädagogischen Verband (Ortsgruppe Graz) zum Ehrenmitglied ernannt. *Sch.*

— *Adolph Schloesser* ist am 10. November in London, 83 Jahre alt, gestorben. Er stammte aus Darmstadt, wo sein Vater, Louis Schloesser, als Hofkapellmeister wirkte. Der Sohn ging, nachdem er sich auf Konzertreisen in Deutschland als Pianist einen Namen gemacht, im Jahre 1853 nach London, das ihm dann zur zweiten Heimat wurde. Für die Einführung und das Verständnis deutscher Musik in England hat Schloesser außerordentlich viel getan, ebenso in einer 22jährigen Wirksamkeit als Professor an der Royal Academy of Music in London.

— In *Bonn* ist der bekannte Musikfreund und Beethovenforscher *Erich Prieger* gestorben. *Marie v. Bülow* widmet ihm in der „Frankf. Ztg." einen Nachruf, dem wir die Sätze entnehmen: Mit seinem Namen ist die Geschichte der Handschriften von *Beethovens* Pastorale und der Neunten verknüpft: beide Werke hat er rechtzeitig unter großen Mühen und unter Aufgebot eines Vermögens für Deutschland zu sichern gewußt, indem er sie persönlich kaufte, als für uns die Gefahr bestand, diese nationalen Kostbarkeiten an England und Amerika zu verlieren. Ein Idealist vom reinsten Wasser, hatte er dabei keinerlei persönliche Nebenabsichten, Ehrfurcht und Liebe für die Meister waren seine einzige Triebfeder. Diese allein bewog den vollkommen unabhängigen Mann, seine Kraft und Begabung auf seine Weise in den Dienst der Musen zu stellen. So entstand in jahrzehntelanger, mühevoller Arbeit zunächst durch die Beschaffung verstreuter Blätter und dann deren Durcharbeitung, endloses Vergleichen, Prüfen eine Wiederherstellung der verschollenen Partitur von Beethovens erster Fassung des „Fidelio", als „Leonore" im November 1805 in drei Aufführungen „zu Grabe getragen" und nach hundert Jahren an der Berliner Königl. Oper nach Priegers Partitur wieder zu Gehör gebracht. Nur Fachgenossen und Kenner der oft unentzifferbaren Beethovenschen Handschriften wie der Geschichte des Werkes — ein wahres Schmerzenskind seines Schöpfers — können ermessen, was solches Unternehmen zu bedeuten hatte. Unablässig war Prieger am Werke, wo es galt, wertvolles Altes durch Aufführungen zu beleben oder es vor Vernichtung zu bewahren, durch die sichere Obhut öffentlicher Bibliotheken. . . . Die schlichte, würdevoll bescheidene, ohne jeden Anspruch auf irgendwelche laute Anerkennung, still und rastlos ihren Weg verfolgende Persönlichkeit Erich Priegers, die ein Anflug von kindlicher Heiterkeit und gütigem Humor förmlich durchleuchten konnte, ist echtes Deutschtum gewesen.

Besprechungen und Anzeigen

Ueberproduktion.

Das „Volk der Dichter und Denker" lassen wir Deutsche uns mit Stolz und mit einem gewissen historischen Recht nennen. Uebertragen wir den Namen „Dichter" auch auf den musikalisch schaffenden Künstler und fragen wir uns, inwieweit wir den Ruhm, den wir ererbt von unsern Vätern, erwerben, um ihn zu besitzen! Wer Gelegenheit hat, hie und da einen Blick in die Redaktionsstube einer Musikzeitung zu werfen (fast hätte ich gesagt, zu wagen), der muß sich beim Anblick der chronischen Ueberschwemmung an neu erschienenen Musikalien sagen: das Volk der Dichter und Denker dichtet zu viel und denkt zu wenig.

Damit soll durchaus nicht gesagt sein, daß viel Schund gedruckt werde. Schöpfungen, die geradezu als solcher zu bezeichnen wären, kommen dem Kritiker verhältnismäßig selten in die Hand und werden meist totgeschwiegen, aus Mitleid mit dem Komponisten, der sich die Sache doch immer Geld kosten läßt und sich vielleicht nur zur Veröffentlichung entschlossen hat, weil er durch die Schmeicheleien guter Freunde und schlechter Berater die Objektivität des eigenen Urteils verloren hat. Vielleicht allerdings wäre es besser, solche Erzeugnisse rücksichtslos an den Pranger zu stellen, in irgend einer unzweideutigen Form. Mancher würde sich dann doch wohl einer scharfen Selbstkritik unterziehen, ehe er sich einer deutlichen öffentlichen Ablehnung aussetzte.

Es muß hier kurz dem Vorwurf begegnet werden, der von einem zurückgesetzten Komponisten gemacht werden könnte, daß er nicht verstanden wird. Ein gewissenhafter Kritiker mit guter musikalischer Auffassungskraft, gründlicher theoretischer Ausbildung (selbstverständliche und unerläßliche Bedingung für seine Tätigkeit!) und der nötigen Toleranz in Fragen des Geschmacks wird mit einem gewissen Instinkt den wahren Kern eines Werkes erkennen und wird auch bei solchen modernen Schöpfungen, denen mit einer wissenschaftlichen Analyse nicht mehr beizukommen ist, sondern wo nur noch Geschmacks- und Gefühlswerte mitreden, sich ein Urteil bilden können (ex ungue leonem!). Das Geniale hat etwas Zwingendes, das Schwächliche schimmert durch die pompöseste Maske durch!

Doch, wie oben erwähnt, nicht der Schund ist es, der an der Ueberschwemmung des Musikalienmarktes schuld ist, sondern gute Mittelware. Es liegt etwas Tragisches darin, sagen zu müssen, es gibt zu viel des Guten. Neben Stücken für Klavier, Heften mit Kinderliedern, gilt dies besonders für Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Es ist fast unheimlich, wie unerschöpflich dieser Born fließt! Die Folge dieses Zuviel ist, daß im Verhältnis viel zu wenig abgeht, daß neben Mittelmäßigem und Gutem auch das Beste nicht mehr gekauft wird.

Doch wie könnte geholfen werden? Es ist nicht möglich, den künstlerischen Schaffensdrang von außen her zu unterbinden, die Hilfe müßte von seiten der schaffenden Künstler selber einsetzen, und zwar mittels einer peinlichen, scharfen Selbstkritik. Auch ein erfolgreicher Komponist ist nicht immer auf gleicher Höhe. Er läßt manches Werk in die Welt hinaus, das ihn selbst nicht recht befriedigt. Hier müßte ein energischer Entschluß gefaßt werden: ein kurzes, schmerzliches Resignieren würde oft an die Stelle langen vergeblichen Hoffens und anhaltender Enttäuschung treten. So könnte namentlich manches Sammelwerk auf die Hälfte des äußeren Umfanges herabgesetzt und auf das Doppelte des inneren Wertes gehoben werden.

Ganz besonders aber könnte die Flut eingedämmt werden, wenn solche Komponisten verzichten lernten, die Jahr für Jahr ein neues Opus auf den Markt werfen, das kein Mensch kauft. Der Ruhm, sich gedruckt zu sehen, muß viel zu teuer bezahlt werden und wird mit so vielen Tausenden geteilt, daß er aufhört, ein Ruhm zu sein. Mögen sie Größeren den Lorbeer lassen und sich selber mit dem Ruhm bescheiden, Meister in der Beschränkung zu sein. **A. Fischer (Stuttgart).**

* * *

Bücher und Klaviermusik.

Dr. Karl Anton: Ein neues Loewe-Buch. Beiträge zur Biographie Karl Loewes, mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik. Beilagen: Register zu Loewes Selbstbiographie, Notenbeispiele, Analyse des Oratoriums „Hiob" (von Prof Diehl-Worms), Loewes Hochzeitszeitung (von Hofrat Schütz). 187 S. Verlag *Max Niemeyer*, Halle a. S., Preis 6 M. Nachdem Maximilian Runze 1899 bis 1903 in verdienstlicher Weise bei Breitkopf & Härtel die große, 17bändige Gesamtausgabe der Loeweschen Gesangswerke herausgegeben, kommt diese Biographie mit ihrem reichen und völlig neuen Materiale, mit ihren wichtigen Ergebnissen und interessanten Untersuchungen — vornehmlich über das Loewesche Oratorium — zur rechten Zeit, um endlich einmal ein zuverlässiges und einheitliches Bild der äußeren Lebensverhältnisse und inneren Entwicklung sowie der Bedeutung des Meisters Karl Loewe zu gewinnen. Die vorhandene Literatur ist keineswegs eine geringe, und Leute wie Spitta, Bulthaupt und Wellmer haben sehr wertvolle Aufsätze über Loewe veröffentlicht. Alle bisherigen Biographien übertrifft aber Antons Loewebuch zweifelsohne. Angesichts der hier und da zu findenden haltlosen Angaben über Loewe, angesichts der vom Standpunkt objektiver Sachlichkeit aus oft recht anfechtbaren Würdigungen war dies Buch eine Notwendigkeit. Der Verfasser gibt auf der Basis exakter Quellenforschung und historisch-kritischer Wissenschaftlichkeit eine erschöpfende Darstellung. Die Arbeit soll die Grundlage einer künftigen umfangreichen, volkstümlichen Biographie bilden. Anton gliedert sein Werk in die drei Hauptteile: Zum äußeren Leben — Zur inneren Entwicklung — Das Loewesche Oratorium. Schon bei den biographischen Skizzierungen des ersten Teiles kam es dem Verfasser darauf an, einerseits die Zusammenhänge mit dem Gesamtmusikleben und anderseits die Loewes innere Entwicklung bestimmenden lokalen Verhältnisse zu berühren, worüber dann im zweiten Teile eingehende Erörterungen folgen. Mit vielen falschen Ansichten wird radikal aufgeräumt, das neue Material wird in überzeugender Klarheit unterbreitet. So weist z. B. Anton nach, daß Zelter ganz entgegen der durch Runze vertretenen Meinung für Loewes künstlerische Entwicklung ungleich weniger in Betracht kommt als Zumsteeg, A. P. Schulz, C. M. von Weber und vor allem der Hallenser Reichardt; so bringt er über Loewes Köthener Zeit und namentlich über die Stettiner Zeit (1820—1866) viele neue Nachrichten (worunter besonders interessiert, daß Loewe 1827 die erste öffentliche Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre veranstaltete und bereits 1831 — also zwei Jahre nach der denkwürdigen Berliner Aufführung unter Mendelssohn — die Bachsche Matthäus-Passion herausbrachte). Das große Ziel, das Loewe verfolgte, formuliert Anton so: Regeneration der Chormusik auf deutsch-volkstümlicher Grundlage (die volkstümlich-musikalische Ausgestaltung im Hinblick auf die für die Masse des Volkes zu schwere Bachsche Tonkunst). Ihm schwebte das Ideal einer allgemeinen nationalen Volkskunst vor, „einer völligen Durchdringung des Lebens mit Musik, in erster Linie mit Vokalmusik, zum Zwecke der sittlich-religiösen Wiedergeburt des Volkes." Das sind Gedanken, in denen sich Loewe mit Wagner berührt... Das meiste Interesse beansprucht nun zweifellos der dritte Teil, der die Oratorien, deren hauptsächlichste übrigens noch ungedruckt sind, behandelt. Hier erfährt der Musiker von einer ganz neuen Seite des Loeweschen Schaffens, von einer Seite, die ihrem innersten Wesen nach bisher niemand genau kannte. Die Autoren der Lexika haben arg gesündigt, daß sie ohne Prüfung und Kenntnis der einschlägigen Werke immer wieder die falschesten Ansichten über die Loeweschen Oratorien verbreiteten. Schumann und Spontini, die Historiker Kretzschmar und Spitta erkannten ihren hohen Wert, und neuerdings veröffentlichte Dr. Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums" die erste ausführliche Abhandlung darüber. Ganz unabhängig von einander sind Schering und Anton zu den gleichen Resultaten gekommen. Das Buch charakterisiert nun das Loewesche „balladische" Oratorium nach allen möglichen Richtungen hin, um schließlich jedes einzelne der 16 Werke, die hier in Betracht kommen, zu beleuchten. Als das bedeutendste hebt sich der „Hiob" heraus, der vor einigen Jahren in Worms seine Lebenskraft in einer Aufführung bewiesen hat und hoffentlich bald im Druck erscheinen wird. Alles in allem handelt es sich mit Antons Loewe-Biographie um ein mit großer Wärme, seltenem Fleiße, peinlicher Gewissenhaftigkeit und staunenswerter Literaturkenntnis geschriebenes, wertvolles Buch.

Paul Klanert, Halle a. S.

„Das Grab in Wien." Eine Chronik 1903—1911. Von *Paul Stefan*. Verlag *Erich Reiß, Berlin*. Wer all diese Kampfjahre miterlebt hat, wird ein wenig neidisch werden, daß er das Buch nicht selbst geschrieben hat. Gefühlt haben wir in diesen Jahren alle, was da drin steht — Paul Stefan hat's aber festzuhalten gewußt. Damals hob die neue Kunst in Wien ihr Haupt zum ersten Male hoch empor. Ein paar Jahre vorher war ein Kapellmeister aus Hamburg berufen worden, der Gustav Mahler hieß. Mit ihm schien alles zu erblühen, was blühen konnte — und nicht nur die Musik allein. Noch bevor Reinhardt gekommen war, zeigte

er uns, was das Bühnenbild sein soll. Künstlerinnen wie die Gutheil-Schoder, die Mildenburg halfen ihm, seine Ideen über dramatischen Ausdruck vollenden. Es stehet alles in dem kleinen Buch, was damals Großes geschah, auch wie es verging, wie Talmikunst an die Stelle dieser großen Dinge trat und was uns heute von dem einen und dem andern blieb. Man muß nicht über alles genau so denken wie Stefan, muß nicht jede Erscheinung so werten wie er, um zu sagen, daß es ein gutes und ehrliches Stück Arbeit ist, das er geleistet hat. Eine Arbeit, deren Wert sich mit den Jahren erhöhen wird. Denn unsere Zeit lebt so rasch, daß jene Jahre bald wie mit einem Schleier umhüllt sein werden. Wir werden wissen, daß damals etwas geschah, aber nicht, wie es geschah. Es ist nicht zuletzt das Verdienst des Chronisten, wenn manches aus jenen Tagen durch die Erinnerung dauernd in unseren Besitz übergeht. *L. Andro.*

Klosterneuburger Sonderheft der „Musica Divina“. Die seit Mai vorigen Jahres im Verlage der *Universal-Edition* in *Wien I*, Reichsratsstraße, erscheinende, unter der Oberleitung von Abt *Schachleiter* in Emaus herausgegebene Monatsschrift „Musica Divina“, die größte aller kirchenmusikalischen Fachzeitschriften, präsentiert sich für die Monate August-September als 80 Seiten starkes Doppelheft mit zahlreichen Licht- und Farbendruckillustrationen, das als „Sonderheft Klosterneuburg“ dem altberühmten Augustinerstifte am Donaustrande eine ansehnliche Reihe fachwissenschaftlich bedeutsamer und allgemein interessanter Aufsätze widmet. Die „Literatur- und Zeitschriftenschau“ bringt eine von August Göllerich eingesandte Abwehr der in der Brahms-Biographie Max Kalbecks enthaltenen Angriffe auf Anton Bruckner. (Ist man in Oesterreich über diesen Streit noch nicht hinaus?)

Riemanns Musiklexikon. Folgende Mitteilung geht durch die Presse: Vom 1. Januar 1914 ab erscheint Riemanns Musiklexikon in der 8. Auflage (in Lieferungen) im Verlage von *M. Hesse, Leipzig*. Wie alle früheren Auflagen ist auch die achte wieder vollständig neu durchgearbeitet und wird durchaus neu gesetzt, so daß keinerlei Rücksichtnahmen den Umfang der Abänderungen einschränken. Der Verfasser, Prof. Dr. Hugo Riemann in Leipzig, Keilstraße 1 II, bittet daher alle Interessenten des Werkes um baldigste direkte Zusendung von Korrekturen und Ergänzungen, sowie Reklamationen aller Art, zu denen die 7. Auflage Anlaß gegeben hat, aber möglichst vor Erscheinen der neuen Lieferungen, da Nachträge erfahrungsgemäß nicht bemerkt werden und daher der Umfang auf das Allernotwendigste (Todesfälle während des Drucks u. dergl.) beschränkt werden wird. — Wir hätten die Nachricht schon früher gebracht, wenn uns eine Mitteilung direkt zugegangen wäre. Immerhin ist's für Berichtigungen bei den Namen, die nicht die ersten im Alphabet sind, noch Zeit.

Klaviermusik zu vier Händen.

Galluzzi: *„Das erste Konzert des jungen Pianisten“*, II. Serie, Heft 4, 5 und 6 à 2 M. netto. Verlag *Carisch & Jänichen*. In Heft 4 und 5 beschränkt sich das im Violinschlüssel geschriebene Piano und in Heft 6 das ganz im Baßschlüssel gehaltene Secondo (je der Part des Schülers) auf die Fünffingerlage. In melodischer und rhythmischer Beziehung wird der Anfänger vor ganz eigenartige technische Aufgaben gestellt, wird sie aber bei strengem Zählen wohl bewältigen und bald Freude an den frischen, fortreißenden, zum Teil pikanten, den italienischen Charakter des Autors verratenden Stücken finden. Der Part des Lehrers ist mittelschwer, kann also auch von einem besseren Schüler ausgeführt werden und bildet ein treffliches Material fürs Vomblattspiel. Der Inhalt ist lebendig und buntfarbig. Auch ältere Spieler wird es reizen, solche Fünffingerstückchen flott und brillant herunterzuspielen.

Willy Hermann, op. 87: 10 *kleine Unterhaltungsstücke* zu 4 Händen, 2 Hefte à 2 M. Verlag *Hansen*. Die im Umfang von fünf Tönen gehaltenen Stückchen sind sehr gefällig und ungesucht, wie wir sie für die Jugend wünschen. Sie eignen sich gut für den ersten Anfangsunterricht. Die rechte Hand des Primoteils hat sehr hohe Noten. Da sie mit der Linken gleichlaufen, lesen die Schüler doch nur die unteren Noten der Linken. Auch der Secondopart ist leicht und kann von einem etwas vorgerückteren Schüler gespielt werden.

Pollerl: *Scherzo alla Mazurka*, in beiden Händen (l.—m.) 1.50 M. Verlag *Carisch & Jänichen*. Ein ernstes, originelles Stück, ein bißchen gelehrt mit seinen vielen Imitationen und seiner altertümelnden Harmonie; fällt nicht sofort in die Ohren, gewinnt aber bei öfterem Hören. Das Tempo nehme man eher schneller als im vorgeschriebenen Moderato.

Derselbe: *Capriccio*, in beiden Händen (l.—m.) 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen*. Ein ständchen- oder gavottenartiges, graziöses Stück, in dem, wie beim vorigen, der linke Spieler nicht bloße Begleitung hat, sondern auch an der thematischen Verarbeitung teilnehmen darf.

W. Rössel, op. 10: *Improvisation über 3 Weihnachtslieder* 1.20 M. Verlag *Bauer, Braunschweig*. Endlich einmal eine wertvolle Fantasie über Weihnachtslieder! Die drei bekannten Weisen: „Vom Himmel hoch“, „Es ist ein Ros'“ und „Joseph, lieber Joseph mein“ sind mit bedeutendem Kombinationstalent in kunstvoller Weise miteinander verwoben; in vielen Stimmen sind kanonische und andere Imitationen angebracht. Oft hindern sich die Hände. Wer zwei Klaviere hat, führt das polyphone Stück am besten so aus, dann wird die Wirkung klar und reich sein. *C. Kn.*

Klaviermusik zu zwei Händen.

Heinrich Schalit: *Jugendland*. Von dem in München ansässigen Tondichter ist soeben im Harmonie-Verlag (München) ein Zyklus leichterer Klavierstücke unter dem Titel „Jugendland“ erschienen, deren Inhalt sich schon an eine etwas „reifere Jugend“ wendet, wenn sie in ihrem ganzen Reiz zur Wirkung kommen sollen. Auch der erwachsene und fertige Pianist kann seine Freude daran haben; — wer versenkte sich z. B. nicht immer wieder gerne in die Feinheiten Schumannscher „Kinderszenen“? (die ja auch mehr den reiferen Geist wieder in das Land der Jugend zurückführen sollen). — Wir sind hier weit entfernt, musikalische Geistesverwandtschaften herausfinden zu wollen, konstatieren im Gegenteil mit Freude, daß H. Schalit zu der Minderzahl junger Komponisten gehört, die zweifellos Eigenes zu sagen haben und keine gequälte Verstandesarbeit, sondern frischquellende Erfindung in abgerundeter Form bringen, reich an Melodie und Poesie. Heinr. Schalit (geb. 1886 zu Wien), der bereits als Zwanzigjähriger den Staatspreis in Wien errang und noch zahlreiche andere erste Preise für Komposition erhielt, vollendete seine Ausbildung in Komposition bei Rob. Fuchs, als Pianist bei Leschetizki. Mehrfach wurden Kammermusikkompositionen Schalits durch das Rebner-Quartett in Frankfurt und anderwärts aufgeführt (z. Teil noch Manuskript), auch mit Orchesterstücken ward dem hochbegabten Komponisten verdienter schöner Konzerterfolg zuteil. Lieder und größere Klavierkompositionen harren noch der Veröffentlichung. Der kompositorische Entwicklungsgang des Künstlers zeigt einen stetigen Aufstieg und verspricht noch Bedeutendes für die Zukunft. Meister wie Ossip Gabrilowitsch, Frau Langenhan-Hirzel, Kapellmeister Ferd. Löwe u. a. bekunden schon seit geraumer Zeit besonderes Interesse für dies ungewöhnliche tondichterische Talent. — Mit dem Zyklus „Jugendland“ hat sich Schalit ein besonderes Verdienst erworben, indem er die technisch leichtere Klavierliteratur, die unter neueren Sachen leider nur zu viel Seichtes zutage fördert, um wirklich Wertvolles bereichert hat, das Lehrer wie Schüler dankbar begrüßen werden. Auf kleine Hände ist durch Vermeidung jeder Oktavenspannung Rücksicht genommen. — Ein kurzer „Prolog“ geht voran; es folgt ein neckisch-graziöses „Spiel“, das frischen, gesunden Frohsinn atmet. Sinnend, im Nachhall frommer Stimmung bewegt sich das kürzere Stück: „Nach der Kirche“, an das sich als Gegensatz der entzückende Reigen schließt, der in seinem Mittelteil (*poco meno mosso*) eine zartgebundene, echt wienerisch-süße Tanzweise birgt, um dann wieder in kräftiger Lustigkeit auszuklingen. Sehr charakteristisch ist der kecke „Trotzkopf“ mit seinem scharfen Rhythmus und eigensinnigen chromatischen Staccato-Triolen. Von leichter Trauer durchweht und doch nicht in zu tiefer Schwermut gehalten ist die „Klage“ ebenfalls dem jugendlichen Geiste angemessen, der ein lieblich-erheiternder „Trost“ unmittelbar folgt; ein ausgelassen-lustiger „Kehraus“ macht den Beschluß des sich durchaus in vornehmen Bahnen haltenden „Jugendlandes“, das wir allen ernstlich pianistisch Strebenden und bereits pianistisch Gebildeten aufs wärmste empfehlen.

Tony Canstatt.

Grundmann, op. 5: *Kanonische Suite*. 3 M. Edition *Steingräber*. Man weiß bei dem imposanten Werk nicht, welchem der fünf Sätze man den Vorzug geben soll; vielleicht der Romanze. Beachtenswert ist die strenge Durchführung des Kanons, wobei der Komponist der Gefahr der Versandung überall mit meisterlichem Geschick entgangen ist. *A. F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 7 bringt zunächst eine Klavierkomposition: „Trotzkopf“ von *Heinrich Schalit*, ein sehr flottes, effektvolles und nicht mal schwieriges Charakterstücklein. Die Besprechung im heutigen Hefte sagt Näheres über den begabten jungen Komponisten. — Das zweite Stück, ein Lied: „Vergessen“, zeigt in unserem *Matthäus Koch*, daß das gemütvolle schwäbische Lied auch heute noch besteht, daß der Geist Silchers im Schwabenlande noch immer lebendig ist. — Infolge eines Versehens der Notendruckerei konnte für Heft 6 die Violinstimme diesmal ausnahmsweise nicht beigegeben werden. Wir bitten unsere Violinspieler, das zu entschuldigen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 16. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 2. Januar, des nächsten Heftes am 15. Januar.

Briefkasten

O. U. 1. Die Bearbeitung von Bizets „L'Arlésienne" von Heinrich Schwartz verteilt sich auf 4 Nummern. 2. Das läßt sich aus technischen Gründen nicht machen. Es empfiehlt sich, die Musikbeilage selber mit einer Bleistiftnummer des betreffenden Heftes zu versehen, und alle Schwierigkeit ist behoben.

B. B., H. Wenn Sie sich als Abonnent ausweisen, sehr gern. Wir müssen auf dieser Forderung, die ja doch nicht so schwer zu erfüllen ist, bestehen.

L. Pf. in L. Die Violinstimme zu Bachs Präludium konnte leider durch ein Versehen der Notendruckerei diesmal ausnahmsweise nicht beigelegt werden. Ihr Wunsch wird sich schwer erfüllen lassen; vergessen Sie nicht, die Musikbeilage ist eben nur eine Beilage der „N. M.-Z."! Im übrigen besten Dank!

A. Th. Wo anders könnten Sie die beste Auskunft erhalten, als beim Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg selber? Adresse: Hardenbergstr. 36. Wegen der Aussichten kommt es darauf an, welchem Berufe Sie sich zuwenden wollen. Organist, Kantor, Seminarlehrer etc.? Der Kurs dauert in der Regel 3 Semester.

J. St. Das kommt auf das Talent und die Vorbildung an. Beides darf man wohl hier als genügend voraussetzen. Also ja! Söchting, Breslaur kämen für Sie besonders in Betracht. Wir bitten, stets unsere Rubrik „Besprechungen" zu verfolgen.

C. Gr. Wir empfehlen Ihnen: Beethoven und seine Klaviersonaten (2 Bände) von Professor Dr. W. Nagel, der Ihnen ja als Mitarbeiter der „N. M.-Z." gut bekannt sein wird.

Meiningen. Leider nicht möglich, da wir einen ständigen Korrespondenten haben, dem wir nicht vorgreifen können. Besten Dank.

L. J. Ihr Schreiben ist ja sehr interessant. Sie brauchen keine Genehmigung. Wegen des Gewerbescheins fragen Sie bei der Polizei an. Dagegen gibt es keinen Schutz, als die bessere Leistung, von der die Einwohnerschaft durch Ausdauer überzeugt werden müßte. Als „konservatoristisch gebildete Musiklehrerin" können Sie inserieren. Der Erfolg bleibt abzuwarten. Theorie: Louis-Thuille. Wir müßten wissen, auf welcher Stufe Sie stehen. Ueber Gesangsliteratur kommt demnächst ein Aufsatz. Die Musik-Geschichte liegt der „N. M.-Z." jetzt wieder regelmäßig bei. Die früheren Bände sind einzeln zu beziehen.

Z. A. in P. Was verstehen Sie unter Kompositionslehre? Haben Sie schon die Harmonielehre studiert? Das wäre wohl das Nächste Dann kämen die Lehre von Melodie und Rhythmus, der Kontrapunkt und die Formenlehre an die Reihe. Ueber Ihre Kenntnisse teilen Sie uns Näheres mit, dann werden wir gern weitere Auskunft geben.

Riga. Eine andere Ausgabe der Elegie von Krauß als die in der „N. M.-Z." gibt es nicht. Besten Dank für Ihre Anregungen.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 14. Dezember.)

Elegie. Zwei nach Form und Gehalt belanglose Stücke. Man vermißt den feineren Kunstgeschmack.

K. M—berg, Ltzn. Im einfacheren Genre haben Sie mehr Glück, als wenn Sie sich schwierigeren Kunstformen zuwenden; da will bei allem Fleiß und Ernst das Können nicht mehr zureichen. So bei „Jung Volker", wo auch der Männerchorsatz nicht immer mustergültig ist. Die heitere Muse scheint Ihrem persönlichen Wesen am nächsten zu liegen. In den Walzern finden sich manche hübsche Motive. „Wenn ich ein schmuckes Häuschen seh" hat als Männerchor nicht mehr den Reiz der ursprünglichen Fassung.

Alex. R., Pl. Sehr hübsch. Einem so wackeren Tonsetzer wäre wohl einmal ein Erfolg zu gönnen.

P. Br., Fr—ing. Ihre salopp hingeworfene „Antwort" macht auch musikalisch keinen guten Eindruck.

G. in H. Mit Ihren anspruchslosen Gebilden verbindet sich eine gewisse Anmut, so daß man das, was dürftig und unbeholfen daran ist, gern entschuldigt.

Jos. H—dl, Br. Bei dem guten musikalischen Empfinden, das sich in den beiden Liedern zeigt, wird Ihr Talent, wenn es mit entschiedenem Ernst gefördert wird, in der lyrischen Tonpoesie noch Bemerkenswertes vollbringen.

A. Z. In „Zu spät" fühlt man sich von einer nicht gewöhnlichen Empfindungskraft berührt. Ebenso achtungswert sind Ihre reichen Ausdrucksmittel. Mit freundlichem Humor ist „Am Zaun" behandelt.

Fr. R—ter, O—tzsch. Angesichts der Güte Ihrer musikalischen Gedanken ist Aussicht vorhanden, daß sich der selbständige Zug noch einfinden wird. Bei unablässiger Uebung wird auch der Erfolg nicht ausbleiben. Reif sind die Sachen noch nicht.

E. H. Eine lobenswerte Leistung sowohl nach Auffassung als Durchführung des Herbstlieds.

Martin. Die modernen Manieren im harmonischen Teil Ihrer Vertonungen wirken mitunter abstoßend. Sie verwirren die Logik Ihres musikalischen Fühlens, weshalb Ihnen ein gründliches Studium der diatonischen Akkordik zu empfehlen ist. Ein Erfolg wäre Ihrem Talent sicher.

R. M. i. S. Am befriedigendsten wirkt Ihre im Balladenstil behandelte „Minne" in deklamatorischer Hinsicht. Der interpretierende Begleitsatz behilft sich mit primitiven Mitteln. Das Gedicht an sich erhebt ebensowenig Anspruch auf Originalität wie die Musik dazu.

Lo. Dann. Ap. So vieler Proben zur Beurteilung Ihres musikalischen Talents hätte es nicht bedurft. Einige Produkte aus letzter Zeit hätten genügt. Wenn Ihnen zur Förderung Ihrer Anlagen schon nach dem Austritt aus dem Seminar Gelegenheit gegeben worden wäre, dann befänden Sie sich jetzt an einem andern Platz. Aus allen Arbeiten spricht ein entschiedenes Wollen. Da aber für die Erweiterung Ihres musikalischen Horizonts nur wenig geschah, begegnet man keinen Ueberraschungen. Wo Sie tiefer oder höher dringen wollen, geraten Sie in Grübeleien, werden Sie umständlich, uninteressant, geraten Sie leicht in dilettantische Wichtigtuerei. Ihrem Brief nach scheinen Sie das selber auch zu fühlen. Wir sind gern bereit, uns auf eine neue Arbeit des Nähern einzulassen und event. mit Korrektur behilflich zu sein. — Für die Treue, die Sie unserem Blatt bewahrten, verbindlichen Dank.

H. Eng—s, H—M. In den Chorsätzen gute Anläufe. Brauchbar wäre „Scheiden" von Anna Ritter. Von größeren Formen, die einen modulationsreicheren Wechsel beanspruchen, sollten Sie absehen. Denn je interessanter Sie gestalten wollen, um so deutlicher springt das Unzulängliche Ihres Könnens wie bei „Vätergruft" ins Auge.

R. M., K—eh. Siehe die Schlußbemerkungen in Ihrer zur brieflichen Beurteilung eingesandten Arbeit.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 8

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

II. Grundfragen in der Aesthetik der Programm-Musik.

Von HEINZ TIESSEN (Berlin).

In der „Neuen Musik-Zeitung" erschien unlängst ein Aufsatz von Alfred Wolf, der in vielen grundsätzlichen Punkten meinen im Januar 1913 an gleicher Stelle über das gleiche Thema niedergelegten Anschauungen widerspricht. Ich betonte damals die Selbständigkeit und in sich geschlossene organische Notwendigkeit des Musikwerks gegenüber der poetischen Idee, der Anregung, der Wirklichkeit. Ich sagte: „Wer die poetische Idee hat, hat noch so viel wie nichts. Von der poetischen Idee zur Idee des musikalischen Kunstwerks fortzuschreiten, ist das Hauptproblem." Und ich führte aus, daß die Phrase vom „formbildenden Inhalt" nur sehr cum grano salis verstanden werden dürfe, während Wolf der poetischen Idee eine dem Operntextbuch analoge Bedeutung beimißt. Aus dieser meiner Anschauung heraus will ich heute zur Klärung vielfach vorhandener Mißverständnisse noch einiges ausführen. *H. T.*

I.

Die Zerlegung der gegebenen Welt in Inhalt und Form ist eine Handhabe des Geistes, um in die in ihrer Ganzheit und Einheitlichkeit nicht unmittelbar faßbare Summe des Daseienden einen Zutritt zu finden. Diese philosophische Urerscheinung findet in einer Formulierung *Simmels*, von der ich hier ausgehen will, folgenden besonderen Ausdruck: Die in ihrer Unmittelbarkeit nicht ergreifbare Welt als Inhalt wird dadurch ergreifbar gemacht, daß sie „in einer Mannigfaltigkeit von F o r m e n ausgestaltet ist, deren j e d e prinzipiell die G a n z h e i t der Welt zu ihrem Inhalt gewinnt. Die Wissenschaft und die Kunst, die Religion und die gefühlsmäßig-innerliche Verarbeitung der Welt, die sinnliche Auffassung und der Zusammenhang der Dinge nach einem Sinn und Wert — und vielleicht noch andere — sind die großen Formen oder Kategorien, durch welche jeder einzelne Teil des Weltinhaltes sozusagen hindurchpassieren kann oder soll.

D e n s e l b e n Inhalt meint unsere Reflexion bald unter dieser, bald unter jener Kategorie zu erblicken. Und es ist der Sinn jeder dieser großen Formen, jeden überhaupt vorhandenen Inhalt in sich aufnehmen zu können. Die Kunst kann es ihrem Prinzip nach beanspruchen, den ganzen Umfang des Daseins zu gestalten, ebenso kann sich der Erkenntnis kein Stück der Welt entziehen, jedes Ding kann man nach seiner Stellung in irgend einer Wertreihe fragen" usw.; wobei Simmel natürlich nicht die Einschränkung unerwähnt läßt, welche die jeweilige historische Geisteslage ausübt auf die Kompetenz dieser Formen gegenüber den Inhalten, so daß uns also historisch keine a b s o l u t e Religion, keine a l l e n Inhalten gleicherweise gerechte Kunst vorliegt, daß vielmehr diese allumfassende Gestaltungskompetenz nur einen g r u n d s ä t z l i c h e n Anspruch dieser Formen darstellt.

So gestaltet die Kunst, die Simmel eine „autonome Kategorie" nennt, den W e l t s t o f f u r s p r ü n g l i c h innerhalb ihres s e l b s t ä n d i g e n Reiches, nicht im Sinne einer Reproduktion der W i r k l i c h k e i t. Auch Portrait und Landschaftsbild sind nicht Mittel, um die dahinter liegende Wirklichkeit d u r c h s c h e i n e n zu lassen — das wäre eine durchaus unkünstlerische, durch die populär-praktische Verwendung freilich begünstigte Anschauung. Kunst ist ihr eigener Endzweck, steht „koordiniert neben der Wirklichkeit". Nicht die W i r k l i c h k e i t ist der Inhalt, der in Kunstform übertragen wird; was in die Kunst eingeht, sind vielmehr die a u s d e r B i n d u n g d e r W i r k l i c h k e i t g e l ö s t e n Elemente des W e l t s t o f f s. Gegenstand der Kunst ist die unendliche Summe des Weltstoffs, welcher u n m i t t e l b a r und u r s p r ü n g l i c h (d. h. nicht als Nachbildung einer anderen Formung, wie der Wirklichkeit) in der Kunst gestaltet wird, — wie er a n d e r s e i t s auch in der Form der W i r k l i c h k e i t Gestalt annehmen kann. Ein R e l a t i v u m d e r W i r k l i c h k e i t ist die Kunst n u r in ihren tagebuchartigen V o r s t u f e n, welche Erlebnis- und Empfindungsniederschläge aus der Unmittelbarkeit des w i r k l i c h e n Erlebens und Empfindens in gewisse vorläufige, skizzenhafte Attituden der Kunst kleiden. Als vollendete, fertig abgeschlossene Kunst hat sie das Weltstoffliche, was in das Werk eingeht, aus den Bindungen des Wirklichkeitszusammenhanges und des wirklichen (äußeren oder psychischen) Verlaufes gelöst und nach den Gesichtspunkten ihres eigenen Reiches gestaltet, nur sich selbst gegenüber verantwortlich. Die im Psychologischen stehen bleibenden Betrachtungen stellen die Kunst als Verzicht, Ueberwindung, Erlösung usw. hin, jedenfalls als eine Stellungnahme des Künstlers zur Wirklichkeit, und treffen dadurch wohl gewisse psychologische Beziehungen, die von wechselnder Art und innerhalb der Vorstufen von charakteristischer Bedeutung sind, doch treffen sie nicht das konstante, immanente Wesen der Kunst selbst in ihrer letzten, höchsten Verabsolutierung und machen so die Kunst zu einem bloßen Seitenzweige der Psychologie, zu einem bloßen Mittel der Uebertragung von Seelischem. (Es ist mir unter diesen Umständen und in dieser Zeit, die vorzugsweise das R e l a t i v e in der Kunst betont, besonders erfreulich, auf das soeben erst erschienene Buch von *Max Raphael* aufmerksam machen zu können. Der

Verfasser unternimmt es, seine Aesthetik zu begründen auf der fundamentalen Tatsache des schöpferischen Triebes, welcher somit als absolutes Prinzip eine absolute Wertung ermöglicht und die Kunst, ähnlich wie im Sinne Simmels, als eine autochthone und autonome Kategorie rechtfertigt, als eine ursprüngliche Formung des Weltstoffs. Raphaels Buch handelt zwar von der Malerei („Von Monet zu Picasso" lautet sein Titel), ist aber in seinem grundlegenden theoretischen Teile, insoweit der gemeinsame Wurzelboden aller Kunst: der schöpferische Trieb und dessen immanente Funktionen betrachtet werden, natürlich für jede Kunst von gleicher Geltung). —

Psychologisch gesehen, ist die Wirklichkeit zwar diejenige Kategorie, innerhalb welcher die Relation zwischen Subjekt und Objekt erlebt wird, d. h. innerhalb welcher der schöpferische Mensch die Anregungen empfängt, die seine schöpferische Reaktion bewirken, seine künstlerische Phantasie befruchten — gleichgültig, ob diese Befruchtung zu einer bewußten wird, oder ob sie als unbewußte Regung des empfindenden und sich im naivsten Schaffen aussprechenden Herzens auftritt; gleichgültig auch, ob diese Befruchtung aus positivem Erleben eines Wirklichkeitsinhaltes stammt oder aus der Sehnsucht nach Verwirklichung, d. h. aus dem negativen Erleben eines Inhaltes. Diese Reaktion bleibt jedoch nicht Reaktion und damit relativ-passiv, sondern sie wird zur absoluten Aktion: im Kunstschaffen vollzieht sich die Versöhnung von Passivität und Aktivität. Der Satz, daß die Kunst wie die Natur schaffe, wäre, wenn er nicht — falsch verstanden — zu naturalistischen Irrtümern führte, gar nicht übel. Gilt seine Anwendbarkeit doch sowohl der Definition des fertigen Organismus als eines Bedingenden und Bedingten aller seiner Teile, wie auch auf den werdenden Organismus als eines aus einem Keime organisch Wachsenden. Für diesen organischen Wachstumsprozeß des Kunstwerks — der weder ein reproduktives Zusammensetzen vorhandener erlebter Wirklichkeitsmomente noch auch irgend eine willkürlich-phantastische Konstruktion aus dem Blauen heraus ist, d. h. der weder äußere Erfahrung ist noch jenseits aller Erfahrung steht — findet Simmel den Vergleich mit der Art, wie wir alle unser Erleben in uns erfahren: da die Verbindung der nacheinander empfangenen zufälligen Eindrücke nicht aus der Logik der an sich unzusammenhängenden Objekte, sondern aus dem erlebenden Subjekt stammt, so erleben wir in uns keine zerfallenden Einzelheiten, sondern wir werden unseres Innenlebens gewahr als einer organischen Entfaltung aus einem Keime. Als eine solche organische Entfaltung aus einem Keime erfährt auch der Künstler den Schaffensprozeß in sich. Nur ist die autogene Erfahrung im künstlerischen Schaffensprozeß keine gewöhnliche innere Erfahrung von dem Werden des Subjekts Ich, sondern eine „dem schöpferischen Menschen eigene Erfahrung von dem Werden eines anderen Subjekts" (Simmel). Dieses im Schaffenden sich-vollziehende Wachsen eines anderen Subjekts ist der Ausdruck für die Verabsolutierung des Kunstwerkes, welches — zunächst doch aus den Impulsen des sich auszusprechen gedrängten Individuums empfangen und in einer tagebuchartigen Vorform, einer Kunstattitude niedergelegt, die ein bloßes Relativum von Wirklichkeit und von persönlichem Impuls war — nunmehr aus allen Wirklichkeitsbeziehungen herausgehoben, als seine eigene Sphäre absolut gesetzt und nicht mehr der Inhalte wegen herangezogen wird, sondern selbst seine Inhalte in sich hineinzieht.

Hingegen wird jener Satz, daß die Kunst wie die Natur schaffe, sofort hinfällig, sobald wir dabei an die in der Wirklichkeit vorliegenden Beziehungen und Verbindungen von Dingen und Werten denken, die in der Wirklichkeit durch Zufall diese oder auch eine ganz andere Fassung annehmen können, sowie auch dann, wenn wir das Wesen des Kunstwerkes überhaupt etwa als das einer Photographie nach einem Vorbilde auffassen wollten. Das Kunstwerk bildet seinen Organismus aus eigenen Gesichtspunkten und findet seine Rechtfertigung nur in sich selbst. Ein Kopf ohne Rumpf ist in der Wirklichkeit kein in sich abgeschlossener, befriedigender Organismus, weil er durch die Amputation des Rumpfes in Mitleidenschaft gezogen ist; wohl aber ist das Portrait eines Kopfes ein Organismus und weit davon entfernt, etwa nur ein Notbehelf, ein pars-pro-toto zu sein. Die Wirklichkeit ist nicht beweiskräftig innerhalb der Kunst; was im künstlerischen Organismus nicht seine Bedingung und Rechtfertigung findet, wird durch den Hinweis auf die Wirklichkeit nicht gestützt. Man hört so häufig vor einer seltsam schönen Farbenvereinigung in der wirklichen Landschaft die Worte: „und wenn man so etwas gemalt sieht, will man es nicht glauben." Dieses Nicht-glauben-wollen ist aber gar kein prinzipielles Unrecht und braucht nicht aus mangelhafter Wirklichkeitskenntnis zu stammen. Wir sind nur dann gezwungen, im Kunstwerke etwas zu glauben, wofern es in ihm selbst, in seinem artistischen Organismus notwendig bedingt ist. Hierher gehört auch die Ausschaltung aller nur auf Wirklichkeitstatsachen stützbaren Zufallsmotivierungen im Drama, worüber Wilhelm von Scholz in seinen theoretischen Abhandlungen viel Wertvolles gesagt hat. Für die Kunst gilt nicht eine naturwissenschaftliche, logische, ethische, sondern lediglich eine künstlerische Notwendigkeit, die in der Vereinheitlichung des Kunstwerks zum Ausdruck kommt. Für den Kunstgenuß gesehen: Das Empfinden dieser Notwendigkeit, welche das in der Wirklichkeit entweder Entlegene oder in irgend welchen Zufallsbeziehungen Stehende in einer neuen, autogenen Einheit zeigt (und dadurch auch die metaphysische Wirkung der Kunst, das Ahnenlassen einer tiefsten Wurzeleinheit aller Dinge, hervorruft), ist ein wesentlicher Teil des Glücks im Kunstgenießen. Der andere wesentliche Teil dieses Glücks beruht auf der im Kunstwerke vollzogenen Lösung des Weltstoffs aus den Bindungen der Wirklichkeit, wodurch das Schwebende, Freie des Kunstwerks erzeugt wird.

II.

Hanslick vermochte der inhaltlosen Form der Musik nur den realen Gefühlsgehalt gegenüberzustellen, den er aus der Musik mit vollem Rechte ausschloß. Er kannte noch nicht den idealen Gefühlsgehalt als die der Form immanente Seele. Die Existenz des Kunstwerks ist nach *Eduard v. Hartmann* eine rein ideale, im produzierenden wie im aufnehmenden Subjekt ein (wirklich perzipierter) Bewußtseinsinhalt von nicht materieller, sondern rein geistiger Realität. Alles objektiv Reale am Kunstwerke (z. B. die bemalte Leinwand) ist nur das materielle Mittel, um diesen Bewußtseinsinhalt vom Produzierenden auf den Aufnehmenden zu übertragen. Wenn dieser Philosoph seine Aesthetik auf dem Wesen der ästhetischen Scheingefühle aufbaut, die er den unentbehrlichen Durchgangspunkt zur Auffassung des seelischen Inhalts des ästhetischen Scheines nennt, und wenn er das „Schöne" als einen „von der Realität abgelösten Schein" hinstellt, während *Simmel* den Begriff des „Schönen" für die „Kunst" als unzureichend erklärt und die Kunst eine ursprünglich geformte Welt nennt, die nicht als „Schein" (weil sie damit ein Relativum der Wirklichkeit bliebe) zu definieren sei, sondern „jenseits des Gegensatzes von Schein und Wirklichkeit" stehe, — so ist das ein Gegensatz im weiteren philosophischen Sinne, der die uns jetzt interessierenden engeren ästhetischen Konsequenzen nicht berührt, insbesondere hinsichtlich der Selbstherrlichkeit des Organismus des Kunstwerks und hinsichtlich der Immanenz der Idee. Auch v. Hartmann

grenzt die Sphäre der Kunst sowohl einerseits gegen den Realismus, gegen die Beziehungen der Wirklichkeit ab als auch anderseits gegen die metaphysisch-transzendente Auffassung der Idee, und vertritt den der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerks immanenten idealen Gehalt.

Paul Moos räumt in seiner vortrefflichen historisch-kritischen Uebersicht über die Musikästhetik dem Philosophen Eduard v. Hartmann die maßgebende Stimme ein; er hat hiermit innerhalb seiner vorliegenden Materie zweifellos die reinste Scheidung vollzogen und hat durch Erledigung aller bisherigen einseitigen Sackgassen eine hoch anzuschlagende Arbeit geleistet. Auf den Weg, der uns jetzt meines Erachtens darüber hinaus weiter führen kann, versuchte ich hier hinzuweisen, und ich habe, nebenbei bemerkt, keine weitere Absicht als eben die eines andeutenden Hinweises, zu welchem mich meine künstlerische Gesinnung veranlaßt.

Das Weltstoffliche, aus den Bindungen der Wirklichkeit gelöst, gelangt zu neuer Bindung, indem es als „Idee" in die Formungen der Musik eingeht und aus diesen Formungen als deren idealer Gehalt ausströmt. Genauer: Dieser jeweilige Ausschnitt aus dem unendlichen Weltstoff wird vom schaffenden Musiker in gefühlsmäßiger Weise erfaßt, ebenso wie dementsprechend der ideale Gehalt des Musikwerkes vom Aufnehmenden in gefühlsmäßiger Weise erfaßt wird. So ist das Gefühlsleben die Brücke vom Erlebnis (d. h. von der in der Wirklichkeit stattfindenden Berührung des Subjekts mit dem jeweils vorliegenden Ausschnitt aus dem Weltinhalt) zur musikalischen Phantasie. Und nicht nur, daß die Idee des Musikwerks erfaßt wird; sie besteht nach Hartmann auch ausschließlich aus gefühlsmäßigen Seelenzuständen und Seelenbewegungen. Der unendliche Weltstoff vermag also, ohne Einschränkung, Inhalt der Musik zu werden, indem er sich, durch die Brille des Gefühls gesehen, aller Gegenständlichkeit, aller realen Belege, jeder aus Wirklichkeitsvorstellungen stammenden begrifflichen Bestimmtheit und jeder realen (äußeren oder psychischen) Ablaufsvorschrift entledigt.

Für denjenigen Künstler (hierunter fällt der Programmmusiker), der nach einem bewußten seelischen Eindruck schafft und dieses Seelische aus den Formungen seiner Kunst neu hervorleuchten lassen will, wird es die — für den naiv Schaffenden nicht bestehende — Hauptaufgabe sein, das Umsetzen dieser seiner „Idee" ins Kunstwerk und die schöpferische Vereinheitlichung dieses artistischen Organismus zu einer solchen Vollkommenheit zu steigern, daß diese Idee des schöpferischen Wollens restlos als immanente Idee des Kunstwerks erstehe, daß sie sich völlig als das notwendige Ergebnis dieses artistischen Organismus zeige; daß sie in ihm nicht als Teilausdruck, mit Hilfe von Wirklichkeitsimitationen oder als gedanklich verbundenes und hineinpraktiziertes Symbol, als ein „bedeutungsvolles" Ingrediens, das nur im Gedankengang, nicht im bildnerischen Organismus notwendig erscheint, sondern als Wesenseinheitlichkeit, als Gesamtausdruck des rein aus seinen spezifischen Mitteln organisch gestalteten Kunstwerks wirke. Das Kunstwerk muß in seiner Form die Seele hergeben, aus seiner einheitlichen Totalität heraus, nicht aber muß, um das Verständnis des Kunstwerks und seiner Form zu bewirken, die Seele erst separat danebengelegt werden. Denn das Kunstwerk hat durchaus seine eigene und nur seine eigene Seele. Darum muß das harte Wort ausgesprochen werden: Es gibt keine Programm-Musik neben absoluter. Es gibt als Vollkunst nur absolute Musik. Musik, die sich trotzdem als Programm-Musik präsentiert, ist entweder absolute Musik (als Beispiele möchte ich Beethoven und Strauß nennen) oder ein Stehenbleiben in einem Vorstadium der Kunst, das ich Tagebuch nenne (bei den Genannten finden sich auch hierfür stellenweise Beispiele). Daß das Wort „absolut" die Ausdrucksfähigkeit der Musik und die unbegrenzte Fülle der Weltinhalte nicht im Sinne eines leeren Formalismus ausschließen, sondern in sich begreifen soll, ist im Vorliegenden wohl unzweideutig zum Ausdruck gekommen.

Aus dem Gesagten erhellt ohne weiteres, daß ein gutes Trinklied bessere Musik und damit tieferen Gehalt hat als eine künstlerisch schlechte Vertonung etwa eines Bibelpsalms oder eines Nietzsche-Gedichts: darüber entscheidet als letzte Instanz der Wert des Musikorganismus, dessen Vollkommenheit eben Seele ist. Kunst bedeutet nicht, sie ist. Auch das Hauptthema einer Tondichtung bedeutet nicht den Haupthelden, es ist der Hauptheld. Nach „Bedeutung" suchen, über das Kunstwerk hinaus suchen, in ihm noch nicht das Eigentliche sehen, hieße der Kunst ein Armutszeugnis ausstellen, hieße am Fundamentalprinzip des Schöpferischen zweifeln, hieße zweifeln, daß Kunst eine Kategorie, eine allumfassende Welt sei, die alle Inhalte in sich einschließt. Wenn im Kunstwerke etwas nicht ist, sondern nur eine aus dem Werk hinausweisende Bedeutung hat, dann haben wir es mit dem Symbol zu tun, mit diesem zweitrangigen Element, das nicht unter die organisch-notwendigen Elemente gehört, die den Organismus bedingen und die von ihm bedingt werden, die vielmehr nur in intellektueller Verbindung mit dem Organismus stehen. (Ich betone ausdrücklich, daß ich das Wort „Symbol" hier durchweg nur in diesem von mir hier erklärten Sinne gebrauche.) Beispiele dafür finden sich in jeder Kunst. Als ein uns besonders naheliegendes Beispiel, das mir gerade einfällt, nenne ich die Zitate aus früheren Werken, die Strauß in „des Helden Friedenswerke" hineinwebt; da haben wir solche aus einem Gedankengang heraus in den Kunstorganismus eingeschmuggelten Elemente von lediglich symbolischer Eigenschaft. Es gibt Künstler, zumal bildende und literarische, deren ganzes Schaffen auf „Bedeutung" beschränkt bleibt und zu keinem „Sein" wird. (Wenn man diese Eigenschaft eines Kunstwerks mit „literarischem Einschlag" bezeichnet, so ist das an sich ganz charakteristisch, doch etwas ungenau, weil man dabei vergißt, daß die gleiche Eigenschaft am literarischen Kunstwerk genau den gleichen Fehler bedeutet.)

Es beweist eine vom Wesen der Kunst noch entfernte, zu große Nähe an der Wirklichkeit, wenn der Sinn mit dem Gesamtorganismus des Kunstwerks nicht restlos identifizierbar erscheint, wenn der Organismus, um den Sinn zu geben, eines Haltes an der Wirklichkeit bedarf, und wenn es z. B. zum Verständnis, zum Genuß des Werkes erforderlich ist, daß man sich die nicht im Organismus selbst vorhandene Einheit durch verbindende Reflexionstätigkeit erst herstellen muß, die den Kunstgenuß fortgesetzt unterbricht, und wenn das Kunstwerk hierzu auffordert. Alfred Wolf hält diese Reflexionstätigkeit und die Verwendung nicht organisch-notwendiger Bestandteile für wünschenswert, wie es sich bei seiner Beurteilung des Rezitativs zeigt. Das Rezitativ in der Instrumentalmusik ist meiner Ansicht nach immer verwerflich und unkünstlerisch, wo es nur ein Bedeutenwollen ist, ein Ausweichen nach der Wirklichkeit hin. Die von Wolf angeführte Einleitung zum Finale der „Neunten Symphonie" von Beethoven mit der dialoghaften Aufstellung und Ablehnung der verschiedenen Themen kann nie und nimmer ein künstlerisches Muster sein, wie Wolf es will. Ein historisch Vorhandenes, was in gewisser Hinsicht hohe Bedeutsamkeit hat, darum prinzipiell als Ideal und vollkommen hinzustellen, dazu haben wir keine Legitimation. In einer solchen Erscheinung kann man — unbeschadet ihrer psychologischen Werte — nur einen notwendigerweise zu durchlaufenden Irrtum erblicken und insofern ein Entwicklungsglied in dem Problem der Beziehung der seelischen Ausdrucksabsicht

zur Kunst. — Ein anderes Beispiel dieser Art ist die Solovioline im „Heldenleben".

Im übrigen bin gerade ich der letzte dazu, die Wichtigkeit der inhaltlich bereichernden Vorstufen der Kunst zu verkennen. In meinen Aufsätzen „Fortschritt und schöpferische Funktion" („Allgemeine Musikzeitung" vom 6. Juni 1913) und „Der Weg" (Dr. Leopold Schmidts Almanach für die musikalische Welt 1913/1914) habe ich des Wesens und Wertes aller Vorstufen der Kunst, deren Unvollkommenheit durchweg auf zu großer Nähe am Erleben, an der Wirklichkeit beruht, ausführlich gedacht, und darin gezeigt, warum die Vertreter absoluter formalistischer Musik noch weniger im Recht sind als die fortschrittlichen Vertreter niederer Gestaltungsstufen. Wolf hat schon recht, wenn er behauptet, man käme der wahren Programm-Musik nicht näher, wenn man Charakterstücke in alten, gebräuchlichen absoluten Formen mit Ueberschriften versehe. Aber nur deshalb hat er recht, weil man der Musik, der Kunst, der Form überhaupt nicht näher kommt auf formalistischem Wege, wo, an Stelle der schöpferischen Tat der Vereinheitlichung des Kunstwerks, die äußerlichen Hilfsmittel des Formalistischen, Schematischen treten, durch welche das Ziel: die Einheit des Formorganismus a priori gewährleistet ist. Eine absolut gültige Aesthetik hat zur Bedingung den Verzicht auf Festlegung alles nicht Festlegbaren, auf Festlegung einer absolut gültigen Form. Der Satz „Der Meister kann die Form zerbrechen", auf Kunst angewendet, setzt eine Form voraus und hat daher Geltung lediglich von handwerklich-pädagogischer Art gegenüber Anfängern. Sobald wir unsere Betrachtung aus dem Handwerk in das Reich der Kunst erheben, ist Form überhaupt nicht etwas, was von vornherein da sein könnte, sondern gerade das höchste, letzte, immer neu zu suchende. Form ist nicht eine leere Hülle, die vor dem Inhalt bestände und daher eine Willkür gegen den Inhalt sein müßte. Formbildung ist gerade Endzweck: Form ist Gestaltungs-Ergebnis und für jeden Inhalt neu zu suchen. Daß sie dennoch nicht nach romantischer und naturalistischer Auffassung ein Relativum der Psyche bleibt, ist erörtert. Mit einer solchen Ableitung der Form kann es der Aesthetik nicht mehr zustoßen, daß sie ihre Systeme vor neuen Kunstschöpfungen einstürzen sehen muß: vielmehr sind jetzt neue Schöpfungen ihre wesentlichste Forderung.

III.

Aus den bisher gegebenen Gründen finde auch ich die Bezeichnung „Programm-Musik" unglücklich, weil dadurch ein künstlerisch unmöglicher Gegensatz „programmatisch-absolut" konstruiert wird, aber nicht deshalb, weil darin, wie es für Alfred Wolf maßgebend ist, dieser programmatischen Ergänzung des Werkes nicht ein genügend selbständiger dichterischer Wert gegeben ist. Und damit sind wir mitten in den Kern der Auffassung Wolfs getreten, nach welcher Programm-Musik eine Verbindung zweier Künste, Musik und Dichtung, ist.

Wolf bekämpft den Irrtum, daß die Tonsprache Ersatz für die Wortsprache sei und die Wirkung einer Dichtung hervorrufen solle. Aber er setzt an dessen Stelle den neuen Irrtum: zur selbständig-bleibenden dichterischen Idee trete die musikalische hinzu, und beide bestünden nebeneinander. Nach meiner Deduktion des musikalischen Kunstwerks, welche in der reinen Konzentrierung auf die Elemente der Musik und in deren autonomer Organisierung die höchste Ausdrucksform findet, aus deren vollkommener Form-Einheit ja erst der Sinn, die Seele, die weltinhaltliche Idee überhaupt restlos hervorleuchten kann, — nach dieser Deduktion kann für uns die Programm-Musik nicht eine Verbindung von zwei Künsten sein und die Musik zum Kompromiß zwingen, ohne zugleich den Anspruch aufgeben zu müssen, als höchste Kunst, als Vollmusik zu gelten. Wolf lehnt die von mir vertretene, absolut gewordene Programm-Musik ab und kommt zu der sonderbaren Behauptung, die dichterische Idee bestünde selbständig daneben. Und da findet er — weil doch das Musikwerk für sich allein nicht zwei Ideen nebeneinander realisieren kann — den Ausweg, daß die Dichtkunst ihre Idee in Gestalt von Bruchstücken, Schlagworten biete. Ja, sind denn Bruchstücke und Schlagworte überhaupt dichterische Realisationen einer Idee, ist das überhaupt Dichtung, ist das Kunst, was so als Programm erscheint? Und selbst falls das Programm einmal Kunst ist, ist es dann eben das Künstlerische daran, was für die Programm-Musik in Frage kommt? Ganz gewiß nicht! Selbst in den Fällen, wo wirkliche Dichtungen das Programm bilden, sind es nicht etwa dichterische Elemente, können es überhaupt nicht sein. Der Weg geht zurück über den Stoff. Es sind gerade die aus der Bindung des Dichterischen gelösten Weltstoff-Elemente, die für die Tondichtung, wie für jedes Kunstwerk, von Bedeutung werden. Hat ein vom Maler dargestelltes Architekturwerk für das Gemälde einen anderen als den rein stofflichen Wert, den in gleicher Weise auch eine Landschaft und alles andere besitzt? Es kann nicht anders sein. Und die Tatsache, daß im Liede die Beziehungen inniger scheinen (weil ein beiden Künsten Gemeinsames, der Rhythmus, zu einer unmittelbaren Identität wird), kann uns auch nicht darüber im Unklaren lassen, daß auch hier im Liede nur, wie in der Tondichtung, das Weltstoffliche, also die Gefühlswerte für die Musik maßgebend sein können. Musik ist eine neue, ursprüngliche Bindung des Weltstoffs. Wie könnte sonst ein nicht direkt schlechtes und störendes, aber durchaus mittelmäßiges Gedicht zu einer höchst wertvollen Liedwirkung gelangen, wenn nicht eben das musikalische Kunstwerk ein musikalisch-autonomes wäre, das das aus der dichterischen Bindung gelöste Weltinhaltliche aus seiner eigenen Formung ausströmt! Das Lied ist keine Verbindung zweier Künste; nur die Ballade ist als ein Gebilde aufzufassen, das als bloße Musik nicht die — dem höchsten Kunstwerk eigene — Tendenz zum autonom-notwendigen Organismus besitzt, und noch in stärkerem Grade das Melodram, das also noch weniger Kunst in unserem höchsten Sinne, sondern höchstens ein gelungenes Arrangement sein kann. Auch dem „Zarathustra" von Strauß liegt als Idee keine Dichtung zugrunde, sondern die wieder verstofflichten, aus der Dichtung gelösten Elemente, die in Straußens Musik zu neuer Einheit neu gestaltet werden. Noch deutlicher sehen wir am „Heldenleben", an „Tod und Verklärung", an der „Domestica", an Hauseggers „Natursymphonie", daß diese Weltstoff-Elemente, wenn sie in einer Bindung aufgefaßt waren, in der Bindung der Wirklichkeit aufgefaßt sind, um aus dieser gelöst, durch die Brille des Gefühls gesehen, von der musikalischen Phantasie empfangen und in den Formungen der Musik zu einer neuen, musikalisch-autonomen Einheit gestaltet zu werden, d. h. zu absoluter Musik, die keiner Stütze bedarf, um stehen zu können, keiner Erläuterungen, um aufgefaßt zu werden — auch keiner elektrischen Lichtbuchstaben, wie Wolf sie empfiehlt —, und die ihre Seele aus ihrer einheitlichen Totalität heraus hergibt. (Auch das künstlerisch gute Lied wird, was Wolf bezweifelt, ohne Text verstanden in seinem Organismus und seiner „Seele"; natürlich ohne die Einzelheiten der nur in Worten faßbaren stofflichen Beziehungen, deren musikalischer Ausdruck jedoch musikorganisch bedingt sein muß.) Alfred Wolf verwechselt

Weltstoff und Dichtung. Er verwechselt die unendliche Welt der Inhalte (die in jeder Kategorie gebunden werden können, die als Wirklichkeit, als Kunst jeder Art, als Erkenntnis-Objekt usw. Gestalt und Funktion annehmen können) mit einer dieser Formen. So nennt er irrtümlicherweise auch die „Bedeutung" das „eigenste Gut der Poesie". Was doch gerade in der Umgangssprache das Wesentliche ist, nämlich die „Bedeutung", kann unmöglich „eigenstes Gut" einer Kunst sein. Im Kapitel II habe ich das Künstlerisch-Fehlerhafte der „Bedeutung" für alle Künste einschließlich der Poesie auseinandergesetzt. Dagegen beweist Wolf gerade durch den Gebrauch des Wortes „Bedeutung" in diesem Zusammenhange, wie zutreffend meine Behauptung von der rein stofflichen, nicht künstlerischen Funktion des Programms in der Musik ist.

Der effektive Wert des Programms ist ein rein psychologischer und hat den Zweck, eine stärkere Annäherung des Genießenden an die Persönlichkeit des Schaffenden zu ermöglichen. Das Programm will den ästhetischen Genuß um einen Persönlichkeitsgenuß vermehren. Man spricht von der seelischen Indiskretion des lyrischen Dichters, von jener Selbstenthüllung, über die z. B. eine Natur wie Heine oft von so tiefer Scham ergriffen wird, daß er die Empfindung plötzlich durch eine „cynische" Wendung zerreißt, einfach um zwischen sich und dem Zuschauer kraß eine Scheidewand zu ziehen. Hinsichtlich dieser Indiskretion möchte ich sagen, daß Programm-Musik die Seele des Schaffenden noch unverhüllter zu zeigen vermag als das lyrische Gedicht und als programmlose Musik; denn sie fügt den überhaupt nur der Musik erschließbaren Tiefen des in Worte nicht zu Kleidenden noch gewisse in Worten faßbare Anhaltspunkte hinzu. Und der Erwähnung des Programms steht kein im Wesen des künstlerischen Organismus liegender Grund im Wege, sobald es dem Komponisten gelungen ist, einen solchen Organismus zu schaffen von der vorhin gekennzeichneten Vollkommenheit und Selbständigkeit, einen Organismus, dessen immanente Seele das ist, was der Komponist gewollt hat. Sind diese organischen Bedingungen erfüllt, dann kann, bei einem genialen Komponisten, sehr wohl auch im einzelnen Verlauf so manche Parallele auftauchen, ohne den Organismus zu stören, wie wir es bei Strauß sehen, dessen Werke als Gedankengang deutbar sind und doch nicht als Verbindung zweier Künste gedanklich zusammengesetzt wirken, weil sie aus ihrem musikalischen Keim organisch herausgewachsen sind.

Uebrigens sieht Wolf gelegentlich wohl ein, daß die Musik autonom organisieren, nach der ihr eigenen Form streben muß. (In der dritten Spalte seines Aufsatzes.) Doch er findet noch nicht den Weg, das Weltstoffliche des Programms in die einzig mögliche Fühlung mit dem autonomen Wesen der Musik zu bringen. Die Ursache davon scheint mir darin zu liegen, daß er nicht auf dem Wege des reinen Kunstgenießens steht: er genießt das dahinterliegende, das psychisch-wirkliche Material; er genießt nicht immanent, sondern transzendent. So schreibt er z. B.: „Und wer zweifelt daran, daß ‚Till Eulenspiegel' uns viel mehr lachen machte, wenn uns sein Autor nicht zwänge, ernst und nachdenklich zu werden, um aus unsern Jugenderinnerungen auszukramen, was wir etwa von Tills Streichen gehört haben und was davon zur Musik passen möchte." Nein; solch ein gegenständliches Nachdenken steht außerhalb der Kunst. Und das Lachen, das Wolf an Stelle dieses für ihn durch das Werk hervorgerufenen Nachdenkens wünscht, stände gleichfalls außerhalb der Kunst. Strauß ist ein zu vollwertiger Künstler, um Programm-Musik im Sinne der — wie man sich gewöhnlich unberechtigterweise ausdrückt — „literarischen" Anschauungsweise Alfred Wolfs zu machen. Wie Strauß selbst betont (vergl. Max Steinitzer: „Richard Strauß", Abschnitt 21), ist er „ganz und gar Musiker, für den alle Programme nur Anregung zu neuen Formen sind, und nicht mehr". Denn — mehr wäre weniger! „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Also sprach Zarathustra" — alles Werke absoluter Symphonik, ohne jegliche aus dem Organismus herausfallenden, nur in Gedanken verbindbaren Symbole oder gar Wirklichkeitsmomente niederer, lediglich geräuschhafter Art (je näher an der Wirklichkeit, um so niedriger die Stufe der Musik); das „Heldenleben", sonst meisterhaft als Organismus, hat zweimal ein gedanklich zu verbindendes Symbol: die zu lange Szene der Solovioline und die Friedenswerke. Im übrigen sind Straußens (leider als solche vielgenannten) Symboldetails durchaus im Organismus bedingte Musikelemente geworden und daher unanfechtbar. Wo wirklich einmal Elemente von Wirklichkeitsimitationen eingestreut sind, die nicht notwendige Musikelemente geworden sind, wie das Kinderschreien in der „Domestica", da handelt es sich in diesem Falle überhaupt nicht um Elemente von rechtmäßiger organischer Bedeutung im Tonstück, sondern um scharfe Einschnitte zwischen den einzelnen Hauptteilen der Symphonie, und bemerkenswerterweise um Einschnitte, die überall zwischen je zwei Teilen regelmäßig wiederkehren und dadurch eine gewisse formale Funktion ausüben. Im „Till Eulenspiegel" steht nichts, was den Hörer zwänge, über die Musik hinaus gegenständlich zu empfinden, einschließlich der großen Ratsche und des „Galgens". Das kann alles gar nicht anders sein; es ist ein notwendiges Musikwerk. Nur den „Don Quixote" nehme ich aus, in dieser und noch mancher anderen Hinsicht.

Programm-Musik könnte als eine so schöne und vollkommen höchstwertige Gattung endgültig erfaßt werden, wenn nicht immer wieder von Schaffenden wie von Betrachtern Versuche in der Richtung des fatalen „Gesamtkunstwerks" angestellt würden. Gerade die bestehende — und von großen Künstlern wie Strauß mit selbstverständlicher Genialität vermiedene — Gefahr wird, aus fundamentalen Mißverständnissen heraus, zum Prinzip gemacht! Kein Wunder, daß es unter diesen Umständen noch so viele grundsätzliche Gegner der Programmmusik gibt. So kann auch Alfred Wolf mit seiner Theorie nicht zur Vollkunst, sondern nur zur Kompromißkunst gelangen, wie es auch aus seinem Hinweis auf Melodram und Operntextbuch hervorgeht; zu einer Kunst, die nicht die Anwartschaft, die innere Befähigung, die Tendenz zu einem Organismus von autonomer Notwendigkeit in sich trägt; zu einer Kunst, die im Symbol, in der Bedeutung, im Dahinter erst die eigentliche Tiefe zu geben glaubt und nicht in sich. Der Sinn des vollkommenen Kunstwerks aber lebt im Ganzen. Wo eine Bedeutung, ein Wirklichkeitshinweis, ein Symbol auftritt, da wird ein Teilstück entorganisiert, herausgetrieben, und dadurch das Ganze geschädigt als Form und als Seele. Absolute Musik gibt Ganzheit und Einheit. Mehr geben zu wollen wäre ein Nonsens. Daher sagte ich oben: mehr als (absolute) Musik geben, heißt: weniger geben.

Und aus noch einem anderen Grunde heißt mehr geben weniger geben: es handelt sich hierbei um die Gefahr der verfrühten Befriedigung durch den Ausdruck. Die Andeutung des „poetischen", d. h. vielmehr des weltstofflichen Sinnes könnte man getrost auch durch künstlerisch unzulängliche, dürftige, qualitativ niedere Mittel erreichen, sogar noch viel unmittelbarer, mit einem Minimum von Phantasie und jener musikalischen Schaffenspotenz, die in ihrer aktivsten und freiesten Aeußerung thematisch-melodische Er-

findung heißt. Und zwar kann dieser Gefahr der Programm-Musiker deshalb leicht verfallen, da es gerade die niederen, geräuschhaften, klanglich-assoziativen Mittel und Wirkungen sind, die der Wirklichkeit am nächsten stehen, und für den idealen Gehalt das ungeeignetste Gefäß sind, während die melodische Linie, das Thema, in der Musik als deren höchstes Ausdrucksmittel als Träger des reinsten idealen Gehaltes die höchste entgegenständlichende Wirkung ausübt — analog wie in der Malerei die Linie (im Gegensatz zur gegenstandslosen Musik) die vergegenständlichende Wirkung ausübt. (Im gleichermaßen entgegengesetzten Verhältnis steht auf der andern Seite die Wirkung der Farbe. In diesem Zusammenhange wäre daran zu erinnern, daß in dieser Weise überhaupt das gleiche oder richtiger das analoge Mittel in verschiedenen Künsten eine verschiedene Stellung einnimmt; woher es kommt, daß Künstler aus ihrem Gesichtskreise heraus zumeist in Werken anderer Künste vorwiegend die ihrer eigenen Kunst gemäßen Werte schätzen und dadurch zu schiefen Urteilen gelangen [Beispiel: die Stellung der Literaten zur Musik]; woher es ferner kommt, daß Annäherungen einer Kunst an die Ausdrucksweise einer anderen notwendigerweise zu Mitteln, zu Wirkungen führt, die in ihrer Sphäre niederen Wertes sind. Wenn die Musik malen oder dichten will, so erreicht sie diese Wirkung am schlagendsten durch Beschränkung auf ihre niedersten Mittel, durch akustische Gesamtkomplexe, die auf die Wirklichkeit weisen, oder durch die fatalen Rezitative usw.) Dem Programmmusiker kann leicht diese oder jene Wendung, dieser oder jener Tonkomplex von niederer Qualität gerade deshalb als wertvoll erscheinen, weil er mit dem beabsichtigten Stimmungsmomente übereinzustimmen scheint auf Grund eines außerästhetischen Wirklichkeitsmaßstabes. Der Programmusiker kann leicht mit der klanglichen Symbolisierung und Andeutung des „poetischen" Sinnes das Seinige getan zu haben glauben und die Musik somit als reproduktiv, als Dienerin, als Kompromißfaktor behandeln, eben aus jenem fälschlich „literarisch" genannten Prinzip heraus, und es vergessen, daß sie zu einem selbstherrlichen, rein musikalisch hochwertigen Organismus emporzuwachsen habe. In dieser Konsequenz zeigt das „literarische" Prinzip der Programm-Musik, daß es eine Hemmung der aktiv-erfinderischen Phantasie und eine Hemmung der bildnerischen Notwendigkeit erzeugt. Und um an solchen Gefahren dieses Prinzips nicht zu scheitern, dazu bedarf es einer ungewöhnlich starken, schöpferischen Persönlichkeit, die ihre künstlerischen Werte etwa in diesem Falle nicht aus diesem, sondern trotz dieses Prinzips erreicht.

Nicht gar so groß ist die Gefahr in der programmatischen Lyrik, z. B. bei Debussy, wo die Einheitlichkeit des musikalischen Gesamtorganismus durch das Programm nicht gefährdet ist, weil ja das Programm selbst als Lyrik eine Gefühlseinheitlichkeit vorstellt. Hier ist die Schwäche lediglich die der einseitig herangezogenen musikalischen Elemente. Die musikalische Phantasie ist z. B. bei Debussy wesentlich nach der rein klanglichen, geräuschhaften Seite, der akustischen Impression hin angeregt, deren Wirkung infolge der großen Wirklichkeitsnähe eine assoziative und physiologische Stimmung bleibt und bei Fortlassung des Wirklichkeitshinweises wesenlos und ungenießbar wird.

IV.

Ich glaube, mich in diesen Ausführungen so ausgedrückt zu haben, daß Mißverständnisse irgendeiner Art nicht zu befürchten sind, und will zum Schlusse nur noch eine Bemerkung im einzelnen machen.

Ich hatte den Organismus der großen Musikform, wie er auch in der Programmsymphonie vorliegt, einen „dramatischen" genannt, und hatte erklärt, aus welchen Gründen er meiner Ansicht nach nicht „episch" sein dürfe und könne, weil das Halbkunst ergäbe wie Ballade und Melodram; ich hatte hervorgehoben, daß Strauß zum epischen Programm einen dramatischen Musikorganismus geschaffen habe. Da Wolf nur das (literarische) Epos, nicht aber das (literarische) Drama für eine programmatische Verbindung mit Musik als brauchbar erklärt, so sieht das von weitem wie ein Widerspruch gegen meine Behauptung aus, ist es aber nicht, hat vielmehr mit ihr nicht das Geringste zu tun. Wenn ich das Wort „Drama" gebrauche, so ist damit eine musikalische Dramatik, ein Drama der Musikelemente gemeint, ein Kampf gegebener Kräfte. Darüber hinaus hat es nichts mit dem literarischen Drama gemeinsam und kann beileibe nicht als ein Ersatz oder eine Parallelbildung zu einem literarischen Drama aufgefaßt werden. Das Drama trägt den schärfsten Notwendigkeitsanspruch in sich, nicht das Epos. Insofern ist die Symphonie das Drama der Musik, und nicht die Oper. Der musikalische Organismus der Symphonie ist spezifisch musikalisch-dramatisch, wie der literarische Organismus des Dramas ein spezifisch literarisch-dramatischer ist. Was von Literaturwerken für die Musik zu verwerten sei, kann nach allem Gesagten überhaupt kein Problem sein; verwerten kann die Musik alles und doch nichts, denn sie schafft autonom, sie gestaltet den Weltinhalt ursprünglich. Sie ist hier ein (musikalisches) Drama, aber sie bedeutet kein (literarisches) Drama.

In diesem dramatischen Organismus der „Sonate" versagt auch durchaus nicht, wie Wolf behauptet, der „Gefühls-Schematismus", den er ausmerzen will. Natürlich ist eine Sonate nicht der Ausdruck einer (epischen) „Reihe von Gefühlen", sondern (dramatisch) einer Konfrontation, eines Kampfes von Gefühlen. Nicht Addition, sondern Multiplikation. Sie bringt sozusagen Gefühle in zweiter Potenz. Darin liegt ja eben der Gegensatz der dramatischen, gefühlsmäßig-komplikativen zur lyrischen, gefühlsmäßig-einfachen Musik, der fundamentalste Gegensatz, den ich in der Musik empfinde. Und auf diesem Gegensatz beruht wohl auch jene dunkle Neigung, die, wie manchen anderen, auch Alfred Wolf veranlaßt hat, die Sonate aus den Gefühlsbeziehungen lösen zu wollen. Uebrigens wäre es eine irrtümliche, nur einer gewissen Charakternuance in der modernen Psyche Rechnung tragende Ansicht, Lyrik mehr oder weniger als Gelegenheitskunst, als Augenblicksniederschlag zu betrachten. Die im lyrischen Gebilde zum Ausdruck kommende Gefühlseinheitlichkeit kann den ganzen Menschen durchtränken, kann Weltanschauung, kann Religion sein. Alle religiöse Kunst, vom Gregorianischen Choral bis zu Novalis und Rilke, ist eminent lyrische Kunst. Ist doch gerade Gefühlseinheitlichkeit eine der großen Segnungen der Religion. Und darum muß religiöse Kunst von vornherein lyrisch sein, weil es zum Wesen des religiösen Gefühls gehört, sich nicht jenseits seiner selbst zu stellen, was der Distanz (für die Religion: dem Zweifel) gleichkäme. Das Dramatische hingegen ist es, was auf einem als notwendig erschauten Gegensatz einander bedingender Gefühlswerte beruht. (Wie ich es in meinem Aufsatz in Heft 8 vom Januar 1913 bereits ausführte.) Dieser einfache Dualismus von Lyrik und Dramatik scheint mir in der Lage zu sein, alle künstlerischen Ausdrucksformen der Musik umspannen und in sich aufteilen zu können als fundamentalstes Formprinzip. (Dies bezieht sich natürlich nur auf die einzelne geschlossene Formeinheit, nicht auf zusammengesetzte Werke wie etwa das Oratorium, das eine Summe von Formeinheiten darstellt und in dieser Gesamtheit ein episches Gebilde ist.)

Henriette Feuerbach und die Musik.

Von L. ANDRO (WIEN).

Briefwechsel zweier von den Musen besessener Geschwister, so sollte man den ihren nennen, schlug *Henriette Feuerbach* ihrem Bruder *Christian Heydenreich* vor. — Was Henriette Feuerbach für ihren Stiefsohn Anselm und somit für die Geschichte der Malerei geworden ist, das weiß man nicht erst seit ihre wundervollen Briefe (bei Meyer & Jessen in Berlin) erschienen sind. Aber was sie für die Musik war, das steht erst jetzt zu lesen, für die Musik, die ihre eigenste, ihr im tiefsten zugehörige Kunst war und die nur immer zurücktreten mußte vor der Sorge um das Genie, dem sie den besten Teil ihres Lebens gewidmet hatte.

Henriette Heydenreich, die kaum viel über zwanzig Jahre alt, den verwitweten Archäologen Anselm Feuerbach, den Sohn des großen Kriminalisten, heiratete und seine beiden kleinen Kinder mit beispielloser Liebe betreute, hat schon an ihrem Bruder Christian die Tragödie des Genies erlebt, das nicht zur Höhe kam. Christian Heydenreich war, wie sie später an seinen Sohn schrieb, in ihren Augen „an Kraft der Erfindung das bedeutendste Talent nach Mozart und Beethoven... In seinen Jünglingsjahren schon ist der Keim abgeknickt worden. Damals galt eine Künstlerexistenz gleich einem wandernden Seiltänzer- und Zigeunerleben. Hätte dein Vater ein Instrument erlernt als Virtuose, so wäre dies eine praktische Unterlage gewesen, denn damals war die goldene Zeit für das noch nicht ausgebeutete Virtuosentum. Und die musikalische Bildung zu Leipzig hätte wohl auch nicht mehr gekostet, als das Studieren und Praktizieren und Warten in der Dachstube... Mit Komponieren aber sich eine Existenz zu schaffen, das war unmöglich: der Virtuose oder der Kapellmeister muß sich das Brot verschaffen, das der Komponist ißt... Wie groß der Sieg des Menschen über den innerlich fertigen aber äußerlich unreifen Künstler war, das vermag nur der zu ermessen, der eine Ahnung hat von dem Schmerz, den ein zertretenes Kunsttalent empfindet, der schärfste und trostloseste von allen."

Henriette kannte diesen Schmerz gut. Sie fühlte sich musikalisch tiefer veranlagt als Clara Schumann, bekannte sie am Ende ihres Lebens; aber auch sie kam nicht zur Höhe. Selbst ihr bescheidener Wunsch, Klavierstunden zu geben, blieb unerfüllt in ihrer wenig freudigen Ehe mit einem schwer nervenkranken Mann. So ist der Briefwechsel mit dem Bruder die einzige musikalische Anregung, die ihr bleibt. „Händel mit Luther zu vergleichen finde ich sehr richtig. Doch Beethoven kann ich nicht mit ihm unter eine Decke bringen. Händel war, mein' ich, mehr in sich selbst abgeschlossen, kompletter, großartig genug, ein Kapitel in der Weltgeschichte zu eröffnen. Beethoven ebenso großartig, aber mehr für sich allein individuell... er bezeichnet in sich selbst eine Schöpfungs- und Vollendungsgeschichte. Händel, mein' ich, ist in seiner Kunst immer sich selbst bewußt in gewissen Grenzen geblieben, über die er sich selbst nicht hinausgelassen hat, Beethoven sprengte, besonders in der letzten Zeit, alle Bande und stürmte Himmel und Hölle."

Ihr feines Gefühl wehrt sich kräftig gegen alle Banalitäten. „Neulich hört' ich ein Potpourri aus Stücken von Mozart, Gluck, Beethoven, Strauß, Bellini, Rossini usw. durcheinandergemengselt und mit rührenden Violin- oder Flötenkadenzen verbunden. Die Ankündigung auf dem Konzertzettel war: Musikalischer Blumenstrauß, gewunden von Herrn Schramek. Wenn der leibhaftige Satan mit seinen höllischen Geistern Musik macht, so führen sie gewiß so ein Potpourri auf, dem lieben Gott zum Verdruß und zum Hohn der heiligen Musika."

Sie berichtet dem Bruder, der die unmittelbare Berührung des Urgeistes mit der Kunst fühlte und „durch die Generalbaßmauer ins Freie spazierte", von einem Streit um einen Ausspruch Hegels, der sagt, die Musik stünde u n t e r der Poesie, indem sie, zwar vom Raum befreit, doch noch auf einem sinnlichen Material beruhe. Henriette aber meint, sie stünde ü b e r der Poesie, weil sie die Brücke des Begriffs überspringen kann und unmittelbar von Geist zu Geist spricht, d. h. durch das Gefühl, welches dem tiefsten Selbst doch näher liegt als der Verstand.

Der Bruder und sie selbst scheinen Palestrina und den streng kirchlichen Stil sehr geliebt zu haben. Wir wissen heute freilich, daß gerade Palestrinas Stil für seine Zeit durchaus nicht als streng galt, ja, daß er Messen über Melodien eines Boccaccio-Textes komponiert hat und dadurch in mancherlei Kämpfe hineingeraten ist. Henriette wußte das offenbar nicht. Ihr war Händel in der Kirche schon zu weltlich, weil er sich mit der melodischen Bewegung in den Vordergrund drängte. „Andacht heißt sich abschließen. Die herrlichste Profanmusik kann nicht Andacht, obschon Begeisterung erwecken, weil sie vielmehr eine weite reiche Welt aufschließt, in die man sich versenkt und verliert."

Der Bruder scheint sich bei einem Preisausschreiben mit einer Sonate beteiligt zu haben und unterlegen zu sein. *Felix Mendelssohn* war der erste, der seinem Streben überhaupt Beachtung schenkte. Mendelssohn sei ihr, so meinte Henriette, lieber als Weber, wenn der letztere auch hier und da genialere Geistesblitze hätte, aber er habe so viel schlechtes Zeug gemacht, daß man seine guten Gedanken wie ein Huhn herauskratzen müsse. Damals, 1845, hörte sie Liszt, und das ist für lange Zeit der letzte musikalische Eindruck, von dem sie berichtet: „Ich rechne mir dies als ein Glück! nicht als einen Genuß... Es ist etwas so Eigentümliches in diesem Spiel, daß man keine Worte dafür hat. Eine solche übermächtige Gewalt, ein zugleich liebliches und doch unheimliches Locken und Zittern, das Klavier hört auf, Klavier zu sein, alle Instrumente greifen ineinander und dazwischen klingen Naturlaute wie Blättersäuseln und Donnerrollen... Es ist, als ob er durch dämonische oder magnetische Kraft die Töne heraufbeschwöre und die Hände nur planlos nachlässig hin und her schleudern oder bewegungslos ruhen ließe... Dieser Geist und dieses Feuer sind Genie im eigentlichsten Sinn des Wortes. Auch das Materielle ist Genie, da bleibt nichts Gelerntes übrig."

Christian Heydenreich starb, ohne der Musik so dienen zu dürfen, wie er es ersehnt hat. Und Henriette verstummte in allem, was Musik war. Ihr Leben durfte sie für sich nicht leben. Der Gatte starb und es galt, dem jungen Anselm den Weg zu ebnen. Sie zog nach Heidelberg, übersetzte, schrieb, gab auch Klavierstunden, aber zu ihrer sehnsüchtigen Musikerseele sprach lange niemand mehr. Viele Jahre später, 1865 spricht sie erst wieder von Joachim. „Der einzige Mensch, von dem ich den Eindruck habe, daß er in seiner Kunst allem Erdenleid und aller Erdenmüh enthoben ist, wie der seligen Götter einer. Als ausübenden Künstler wüßte ich ihn nur mit der göttlichen Schöpferkraft Mozarts zu vergleichen." Auch Clara Schumann tritt nun in ihren Gesichtskreis. „Der Eindruck war so nachhaltig, daß ich bis jetzt keinen andern Gedanken gehabt habe als sie. Abgesehen von ihren wunderbaren Kunstleistungen muß ich es immer mit stiller Andacht betrachten, was echte Kunst und echtes Leid Großes und Herrliches aus einer dazu erwählten kraftvollen Natur machen können."

J. V. Widmann, Hermann Levi und Johannes Brahms tauchen in ihrem Leben auf; mit allen dreien verband sie Freundschaft bis zum Ende. Für Brahms schrieb sie einen Operntext, „Fortunat", ein Märchen. Auch ein „Otto III." beschäftigte sie vorübergehend. Sie lernte die „Bezähmte Widerspenstige" von Hermann Götz kennen und auch ihr feines Gefühl empfindet schon den Bruch im letzten Akt, das dem entzückenden Werk heute noch den gebührenden Platz verwehrt und den auch Gustav Mahler zu tilgen sich bemühte. „Die Schneiderszene im vierten Akt nach der Arie Katharinas hat mir weh getan. Ich hätte gewünscht, daß dieser unmittelbare und tiefste Seelenlaut ausklingen dürfte und einfach übergehen in die über alle Beschreibung schöne und feine Sonne- und Mondszene." Neben diesem Werk, das ihr eine Herzenssache ist, macht ihr Brahmsens Requiem einen ganz großen Eindruck, nur sein Konzert und die Trios, Quartett, Sextett versteht sie nicht. „Er ist eigentlich von Grund aus gut, einfach und leichtlebig — aber auch hochmütig wegwerfend, rücksichtslos im Exzeß."

1874 hörte sie die „Bezähmte Widerspenstige" auf der Bühne. „Es ist eine Tiefe, Innigkeit, Gewalt, Leidenschaft, ein tragischer Ernst in diesem Werke, das erschüttert, niederwirft und zu gleicher Zeit erhebt, und drüber hin spielt der Humor wie Champagnerschaum und knattert und sprüht wie ein lustiges Feuerwerk... Ihr Freund (Götz) wäre derjenige, der da kommen sollte. Er faßt die Errungenschaften der modernen Periode zusammen, nicht als Zweck für die Zukünftigen, sondern als Mittel, durch die der Genius die Musik der Gegenwart erschafft. Er ist kein Uebersetzer, der erst die musikalische Reflexion braucht, um menschliche Ideen in die Kunstform überzutragen, er redet seine Muttersprache... Ich freue mich sehr, das Werk noch einmal mit Anselm zu hören, dem Brahms gesagt hat, daß Götz nicht die Spur von Melodie oder Talent hat."

Sie schrieb damals einen rührenden Brief an Brahms, in dem sie seine Freundschaft für Anselm erbat, aber ganz wohl ward ihr nicht, weder in seiner noch in Frau Schumanns Nähe. „Bei aller Freundschaft und Verehrung sind es doch nicht unsere Leute... Ich liebe mehr die bürgerlich gemütliche Art oder wenn es sein kann die Umgebung von wirklich geistig gebildeten Menschen, das sind diese großen Genies doch alle nicht, bei Lichte besehen." Damals nahm sie ihr Klavierspiel wieder auf und schrieb an den Sohn: „Deine Kunst und meine kleine feine Musik — wer hat Besseres aufzuweisen, wenn er den Siebzig entgegengeht?"

Sie polemisiert gegen Hanslick, an dem sie gern einen „Zerzausungsversuch" machen würde, weil er einem Kunstwerk nur eine 40—50jährige Lebensdauer gibt und dabei vergißt, daß es eine absolute Schönheit der Kunst gibt, die wirklich unsterblich ist. Von Hermann Levi wünscht sie ein vernünftiges Wort über die „Wagnerei". „Meine Natur treibt mich

auf die Anti-Seite, aber ich möchte nicht unrecht tun und doch muß ich mir immer denken, es sei eine pathologische Kunst, die mehr die Nerven als den Geist trifft."

In dem „lieblichsten Abendsonnenschein", den ihr die Musik geschaffen, traf Henrietten der tiefste Schmerz, der sie treffen konnte: der Tod des Sohnes, um den sie gedarbt und gelitten und für dessen späten Ruhm sie heldenmütig kämpfte. Brahms, der Anselm Feuerbachs Andenken seine *Nänie* widmete, trat ihr dadurch besonders nahe. „Das Werk, auf dem die beiden Namen stehen, wird mir ein besonderes Heiligtum sein", schrieb sie ihm. „Er (Anselm) hatte Sie lieb als Mensch und stellte Sie über alle als Künstler, ohne sich je durch andere Götter beirren zu lassen." Ein kleines Buch aus Anselms Nachlaß, das sie ihm sendet, will Brahms zuerst nicht behalten. „Verbrennen Sie es, wenn Sie alt sind, damit es nicht in schlechte Hände kommt," bat sie ihn später. Als Brahms 1881 zum ersten Male die Nänie dirigierte, sandte sie ihm einen Gruß: „S i e haben mir immer wohl getan und Ihre Teilnahme hat keinen Stachel für mich." In Leipzig hörte sie das Werk selbst im Herzogenbergschen Hause. „Es kommt mir vor, als wäre das Gedächtnis eines edlen Toten nie tiefer empfunden und das Kunstwerk eines Lebenden nie tiefer und würdiger genossen worden, als an jenem Sonntagmorgen.".

Hermann Levi war es, der keine Ruhe fand, ehe er ihr Anteil an seiner eigenen Herzenssache abgerungen hatte: am „Parsifal", den sie 1882 in Bayreuth hörte. Voll Bewunderung schreibt sie ihrer Freundin über Levis Orchester. „Bei einer solchen fast überirdischen Schönheit der Wiedergabe ist die Wirkung kein Wunder. Der zweite Akt ist häßlich trotz einer meisterlichen Komposition, aber im dritten Akt ist eine Szene, über die man nicht hinauskommt und die man nicht vergessen kann, wenn man sie gehört und mehr noch gesehen hat: es ist die von der Kritik am meisten getadelte Fußwaschung . . . Die Musik besteht vom Anfang bis zum Ende aus Motiven, die so ineinandergearbeitet sind, daß sie den Gedankengang nicht nur musikalisch, sondern auch erzählend vergegenwärtigen. Man hört durch die ganze Oper stets dieselben Klänge, einzeln, verbunden, ganz, halb, taktweise, in andern Tonarten, Dur, Moll: unsere Klassiker hätten das nicht tun können, denn sie wären sonst an ihrem Reichtum erstickt, aber in dieser halb menschlich gedachten, halb künstlerisch verarbeiteten Darstellungsweise liegt der Zauber, der diejenigen unterjocht, die ihm verfallen. Was mich betrifft, so glaube ich das Werk besser als mancher andere verstanden zu haben, weil der Kapellmeister es mir den Abend zuvor aus der Partitur vorgespielt hatte, so wie es eben nur ein Kapellmeister wie Levi kann."

Leider hielt diese Begeisterung nicht an. Dem Klavierauszug gegenüber versank sie in einen Abgrund mit einer Grabschrift, die „Musikalische Armut" hieß.

Nichts ist der alten Frau erspart geblieben: Blindheit auf beiden Augen zog sie in die völlige Nacht. Noch brachte ihr das Studium der a moll-Schubert-Sonate No. 1 einen Schimmer von Schönheit. „Es ist eine fast raffiniert feine Vortragsstudie, ein sorgfältig gebundener Blumenstrauß, jede Blume am rechten Ort, voll Duft, d. h. Wohlklang, die Zwischengruppen sind etwas derber, poltriger Art, wie dicke große Blätter zwischen feinen Blüten. Darin unterscheiden sie sich von dem goldenen Strom der Beethovenschen Sonaten, in denen An- und Absätze immer harmonisch untertauchen."

Ihr Leben neigte sich dem Ende zu. Ihr, die nie Bitterkeit gekannt, entfuhr zum Schlusse noch ein bitteres Wort: „Mein Musiktalent war größer und tiefer als das der Frau Schumann. Ich war ein dummes Kind und wußte nichts. Niemand hat mir geraten, niemand geholfen und in dem wilden Strudel der Feuerbachschen Familie bin ich untergegangen."

In diesem letzten Aufschrei der Fünfundsiebzigjährigen ist ihre Lebenstragödie enthalten. Sie konnte nicht ans Licht gelangen, weil sie ihre ganze Kraft verbrauchte, andern ans Licht zu helfen. Aber sie hat ihr Leben nicht vergebens gelebt, nicht für andere und für sich selbst auch nicht. Durch ihr von Schmerzen zerrissenes Leben zog ein ewiges Klingen und einte es zu edelster Harmonie. „Das Höchste in unserem Leben ist die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in e i n e m Moment. Das kann keine Kunst als die Musik."

Mascagnis neue Oper Parisina.

Von EMIL THIEBEN (Mailand).

Schon seit Wochen hatte die musikalische Welt Italiens der Uraufführung der jüngsten Oper Mascagnis mit der größten Spannung entgegengesehen. Man muß bedenken, daß Italien in Mascagni nicht allein den Schöpfer der „Cavalleria rusticana" bewundert, sondern in ihm auch den Komponisten der „Iris" und insbesondere der romantischen Oper „Isabeau", die seit ihrer vor zwei Jahren erfolgten Premiere im Spielplan der italienischen Opernbühnen geblieben ist, dankbar schätzt. Zudem wuchs das Interesse an dem neuen Werke durch den Umstand, daß kein Geringerer als *Gabriele d'Annunzio* es übernommen hatte, seinem Bruder in Apoll das Buch zu liefern. Wer sich aber trotz der starken Anziehungskraft dieser beiden Namen noch nicht genügend angezogen fühlte, der wurde durch die Reklame, die der rührige junge Verleger Lorenzo Sonzogno machte, auf die Bedeutung des Ereignisses gewiesen. Da sah man in den Schaufenstern der Musikalienhandlungen stimmungsvolle Darstellungen der Hauptszenen der „Parisina", gemalt von der Meisterhand Gaetano Previatis, dieses seltsamen Mystikers unter den Malern Italiens, der, inmitten der modernen Großstadt wohnend und arbeitend, eine eigenartige Traumkunst geschaffen hat. Da rief ein lebensgroßes Plakat Plinio Nomellinis, das die beim Scheine einer Laterne lesende Parisina des dritten Aktes in divisionistischer Manier darstellte, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Und dann die Mitteilungen der Zeitungen über die großartigen Vorbereitungen zur Aufführung. Die starken Chöre des Scalatheaters mußten auf 160 Stimmen verstärkt werden. Das Orchester sollte neue Instrumente erhalten, wie Baßklarinetten und Baßflöten. Und dann die Preise für die erste Vorstellung: die Parkettsitze 100 Lire und selbst die bescheidensten Sperrsitze auf der obersten Galerie 20 Lire, der Eintritt ins Stehparterre 10 Lire. Die Neugierde war also einige Tage vor der Aufführung auf das höchste gestiegen.



Szene aus dem I. Akt der Parisina. Nach Gaetano Previatis.

Der Inhalt des Buches konnte freilich keine Ueberraschung enthalten. D'Annunzio hatte sich seinen Stoff aus der mittelalterlichen Chronik Ferraras gewählt, die von der verbrecherischen Leidenschaft erzählt, in der Ugo von Este, des Markgrafen Nicolò natürlicher Sohn, in seine Stiefmutter Parisina Malatesta entbrannt war. Die Florentiner Novellisten Bandello und Casca hatten ein Jahrhundert später mit der von erotischem Geiste getragenen Darstellung des Ereignisses ihre Zeitgenossen unterhalten. Lord Byron hatte die tiefe Tragik des Geschickes der unglücklichen Liebenden gefühlt und

ihnen ein episches Gedicht gewidmet. Antonio Somma war mit seinem Trauerspiel „Parisina" 1834, fast gleichzeitig mit der Donizettischen Oper, die den Klagen der schönen Markgräfin Töne verlieh, hervorgetreten, hatte aber, ebenso wie die Oper, keinen nachhaltigen Eindruck erzielt.

Wie hat nun d'Annunzio den Stoff gegliedert, den er in seinen Grundzügen fertig vorgefunden hat? Die folgende Inhaltsangabe möge diese Frage beantworten und zugleich beweisen, daß der Dichter ein ergreifendes Drama geschaffen hat.

In der prächtigen Villa auf der bei Ferrara gelegenen Poinsel spielt der erste Akt. Ugo übt sich im Armbrustschießen, während die Frauen und Mädchen des markgräflichen Hofstaates arbeiten und singen. Ugos Pfeile verfehlen das Ziel, und er glaubt an eine Verwünschung seiner Waffe. Aldobrandino sucht den Aufgeregten zu beruhigen. Ugo aber gesteht ihm seine innere Unruhe und seine sehnende Lust nach Abenteuern und Kämpfen. Ugos Mutter Stella unterbricht das Gespräch der beiden Jünglinge und klagt ihrem Sohne ihr Leid. Mit dem unerbittlichen Hasse der unterlegenen Nebenbuhlerin haßt sie Parisina und fordert Ugo auf, sie an ihr zu rächen. Ugo erklärt sich hierzu bereit und erhält von seiner Mutter ein Fläschchen mit einem langsam wirkenden Gift, das er der jugendlichen Gemahlin seines Vaters beibringen soll. Da erscheint diese selbst und wird von Stella auf das schwerste beschimpft. Weinend erträgt Parisina die verletzende Unbill, verlangt aber von dem inzwischen von der Jagd heimgekehrten Gemahle Genugtuung für die ihr angetane Schmach. Ugo fährt wütend auf, als Markgräfin Parisina gegen seine Mutter Worte der glühenden Verachtung ausspricht. Sein Vater weist ihn zurecht, aber er will von einer Versöhnung mit der Feindin seiner Mutter nichts wissen und erklärt, daß er lieber den Hof verlassen wolle. Parisina bricht in ein schmerzliches Schluchzen aus . . . So schließt der erste Aufzug.

Vor dem heiligen Hause von Loreto finden wir Parisina und ihr Hoffräulein Verde wieder. Ihr Gemahl hat ihrem Wunsche, eine Wallfahrt dorthin zu unternehmen, entsprochen, und Ugo beauftragt, sie zu begleiten, in der Hoffnung, beider Gemüter auf diese Weise einander näher zu bringen. Das lange Beisammensein während der Reise und während des Aufenthaltes in Loreto hat sie einander nur zu nahe gebracht und in den jugendlichen Herzen sündige Liebe erweckt. Diese, bis dahin mühsam zurückgehalten, kommt zum elementaren Ausbruch, als Ugo in dem Kampfe gegen Seeräuber, die das wundertätige Madonnenbild des heiligen Hauses rauben wollen, verwundet wird und Parisina die Wunde verbindet. Noch einmal widersteht Parisina und kniet mit Ugo zu Füßen der Statue der unbefleckten Jungfrau nieder und fleht sie um Erlösung von der drohenden Sünde. Aber die Liebe kennt keine Ehrfurcht selbst vor der Nähe der Mutter Gottes, und die beiden Betenden sinken in brünstiger Leidenschaft einander in die Arme. Ein nicht endenwollender Kuß besiegelt die Liebe Ugos und Parisinas . . .

Zwischen dem zweiten und dritten Aufzug liegt ein Jahr, währenddessen die beiden, unentdeckt, ihre Liebe genießen konnten. Wieder erwartet Parisina den Liebsten. Furcht vor Entdeckung und eine Vorahnung von Unglück quälen sie. Sie muß an jene Francesca denken, die ihr Ahne aus dem Hause der Malatesta im Zorn über ihre Untreue getötet hatte. Aber das Erscheinen Ugos verscheucht alle bösen Gedanken. Vom Garten tönt der süße Gesang der Nachtigall in das Gemach. Da tritt das Hoffräulein Verde gemessenen Schrittes ein und meldet des Markgrafen Nicolò Besuch an. Ugo verbirgt sich erschreckt hinter den Vorhängen des Bettes. Mit brennenden Fackeln beleuchten die Reisigen des Herrn von Ferrara das furchtbare Zusammentreffen zwischen den Eheleuten. Nicolò zieht seinen Degen und will den hinter den Bettvorhängen versteckten Räuber seiner ehelichen Ehre treffen. Da schreit Parisina auf und warnt ihn davor, seinen eigenen Sohn zu töten. Von Haß und Wut gepackt, zieht Nicolò Ugo an den Haaren hervor. Aber Parisina beschwört ihn, Ugo freizulassen. Er trage keine Schuld. Sie habe den Jüngling verhext mit Zaubersprüchen und Liebestränken, die ihm seine Besinnung geraubt hätten. Ugo schwört, daß das nicht wahr sei. Der göttliche Traum der Liebe, nichts anderes, habe sie berauscht. Ruhig spricht Nicolò das Urteil über die beiden. Auf demselben Richtblock, unter demselben Beil, sollen die Häupter der beiden Schuldigen fallen. Und wieder knien die beiden nieder wie vor einem Jahr und rufen einander zärtlich bei ihren Namen . . .

Im Dunkel des Löwenturmes der Burg von Ferrara harren Parisina und Ugo im letzten Akt der Todesstrafe. Sie bereuen ihre Liebe nicht und preisen verzückt die Freuden, die sie genossen. Da naht sich Stella, Ugos Mutter, der traurigen Stätte und will ihren geliebten Sohn das letztemal umarmen. Aber die beiden Liebenden hören nicht ihre Stimme, bis sie schreit und gegen die schamlose Verführerin eifert, die ihr nicht einmal erlauben wolle, dem Sohne den Todeskuß auf die Lippen zu drücken. Parisina hat Ugo schon lange freigelassen und mahnt ihn, seiner Mutter Wunsch zu erfüllen. Er aber will sich bis zum letzten Augenblicke nicht von der Geliebten trennen. Mit einem Schrei der Verzweiflung wendet sich die unglückliche Mutter ab. Parisina aber sieht ihrem Liebsten noch einmal in die schönen Augen, dann hüllt sie sein dem Tode geweihtes Haupt in ein schwarzes Tuch. Der Henker erscheint, und Parisina und Ugo knien vor dem Richtblock nieder. Und so erwarten sie, auch im Tode vereint, des Scharfrichters blitzendes Beil.

Ein kurzes, leidenschaftlich bewegtes Vorspiel leitet die Oper ein. Wenn sich der Vorhang hebt, bietet die Bühne das farbenprächtige Bild mittelalterlicher Kostüme. Das Auge schwelgt, aber das Ohr wird seltsam berührt von dem schwermütig klagenden Gesang des Hoffräuleins Verde, das der Liebe Schmerz und Pein schildert, ein wahrhaft passendes Präludium zu diesem Drama unglücklicher Liebe. Doch das kräftige Einsetzen des Chores, der die Freuden der Liebe preist, macht bald die melancholische Stimmung vergessen. Die Melodie dieser Chorlieder ist frisch und ursprünglich, die Verschlingung der Stimmen kunstvoll und ihr Ausklang, fugenartig aufgebaut, löst den ersten warmen Beifall aus. In den Szenen zwischen Ugo und Aldobrandino und Ugo und seiner Mutter überwiegt der Sprechgesang, während das Orchester in lebhaften Farben die Gemütsregungen der Personen auf der Bühne malt. Wir hören auch verschiedene Motive, eines des Hasses Stellas, ein anderes der Todesahnung, ein drittes der Liebe, die im Laufe des Abends immer wieder auftreten, wenn Mascagni an diese Momente erinnern will. Aber er erweitert diese Motive nicht wie Richard Wagner zu Melodien. Das Orchester Mascagnis hat im Vergleiche mit seinen früheren Opern an Mannigfaltigkeit und Ausdruck gewonnen. Es beschränkt sich nicht mehr auf das übermäßige Hervortreten der Streicher, auf die „Violinate", wie dies die Italiener nennen, sondern arbeitet mit allen Mitteln der modernen Instrumentierungskunst, ohne daß es ihm aber gelungen wäre, durch die Originalität der Klangfarben zu überraschen. Nicht selten sind die Orchestereffekte von einem übertriebenen Realismus, und die Themen sind mehr zu einem



Szene aus dem III. Akt der Parisina. Nach Gaetano Previatis.

bunten Mosaik zusammengesetzt, als organisch verschmolzen. Das Auftreten Parisinas wird durch ein zartes Orchestervorspiel angekündigt, das zum erstenmal das Motiv der unglücklichen Herrin Ferraras bringt. Starke dramatische Akzente findet Mascagni für die Szene zwischen den beiden Nebenbuhlerinnen, die durch die heiteren Jagdlieder wirkungsvoll unterbrochen wird. Von jugendlicher Kraft strotzt der Trutzgesang, mit dem Ugo seinem Vater antwortet. Hier kommt der Mascagni der alten Manier zum Wort. Dann ertönt der Chor der fröhlichen Liebe hinter der Bühne und im Orchester schluchzt die Viola eine traurige Weise von sehnsüchtiger Leidenschaft.

Der zweite Aufzug teilt sich in zwei Abteilungen. In der ersten herrscht in der Handlung und in der Musik das ruhig idyllische Element, dann beginnt die Schlacht zwischen den Seeräubern und den Mannen Ugos und leitet so zu der leidenschaftlichen zweiten Hälfte des Aktes über. Weiche Kirchengesänge eröffnen den Akt und erzeugen die Stimmung friedlicher Beschaulichkeit, die sich auch in dem Zwiegespräch zwischen Parisina und ihrem Hoffräulein Verde kundgibt. Süß und innig ist der Gesang, mit dem Parisina ihren ganzen Schmuck und ihrer Kleider funkelnde Pracht der heiligen Jungfrau weiht. Dagegen hätte man eine lebendigere Schilderung der hinter der Szene vor sich gehenden Schlacht im Orchester erwarten dürfen. Leben und Kraft gewinnt die Musik in der Szene zwischen den beiden Liebenden. Eine einfache ergreifende Melodie wiederholt sich immer wieder, bis das Orchester sie aufnimmt und mächtig ausweitet zu einem hohen Liede der unendlichen Liebe . . .

Düstere, unheilschwangere Akkorde leiten den dritten Aufzug ein. Zum erstenmal tritt das Thema des Gespenstes Francescas von Rimini auf, ein paar leidenschaftlich bewegte Takte, die meistens den Metallbläsern anvertraut sind. Das Lied der Nachtigall, das aus dem mondbeleuchteten Garten hereintönt, scheint mir etwas zu lange zu dauern und erzeugt so mehr Ungeduld, als die beabsichtigte Vorbereitung auf die Szene holder Liebe. Das Orchester versucht dann, als Ugo auftritt und Parisina schmachtend umarmt, mit allen seinen Mitteln den Zuhörer zu bewegen. Der Kampf der Instrumente wird immer wilder, immer leidenschaftlicher, bis Nicolò mit Ruhe seine Gemahlin zur Rede stellt. Erst das Suchen nach dem verborgenen Liebhaber treibt die Musik wieder in ein rascheres Tempo. Erschütternd klingt die Klage des Vaters, der den Erlöser anruft, der ihn solches Unheil erleben läßt.

Der kurze letzte Akt bringt ziemlich eintönige Wechselgesänge zwischen den Liebenden, und auch die Apostrophe der Mutter an den Sohn ist nicht von großer Wirkung. Mascagni hat also ganz recht getan, diesen letzten Akt von der zweiten Aufführung seiner Oper an gänzlich zu unterdrücken und so die Dauer der Oper von fünf auf viereinviertel Stunden zu verkürzen.

Das Urteil des Publikums über das jüngste Werk Mascagnis war entschieden günstig. Es gab nach jedem Akt lebhaften Beifall, und der Meister mußte wiederholt erscheinen. Sicherlich handelt es sich um ein bedeutendes Werk, das uns Mascagni von einer neuen Seite zeigt, als den Komponisten eines Musikdramas von starker Wirkung. Wenn nicht alles gleichmäßig gelungen ist, muß doch anerkannt werden, daß es an erlesenen Kleinodien in der langen, wohl zu langen Partitur nicht fehlt. Mit der Ehrfurcht, die man dem Genius eines großen Tonkünstlers schuldet, muß man anerkennen, daß Mascagni es verstanden hat, die gewaltige Tragödie d'Annunzios mit adäquater Musik auszustatten. Wenn er das Letzte, das Höchste noch nicht erreicht hat, wollen wir uns doch dessen freuen, was er geschaffen hat, und hoffen, daß ihm neue Arbeit den ersehnten großen Sieg bringen werde.

Die Darstellung der „Parisina“ war in jeder Hinsicht musterhaft. Frau Poli-Randaccio war eine stimmgewaltige Vertreterin der Titelrolle und blieb ihr auch schauspielerisch nichts schuldig. Der junge spanische Tenor Ippolito Lazzaro leistete als Ugo geradezu Erstaunliches. Der Bariton Galeffi als Nicolò, Frau Luisa Garibaldi als Stella vervollständigten würdig das Ensemble. Die berühmten Chöre der Scala machten ihrem Rufe die größte Ehre, und das Orchester, das Mascagni selbst führte, war ausgezeichnet. Dazu hatte das Theater für eine prächtige Ausstattung gesorgt, und so wirkten alle diese Umstände zusammen, um dem jüngsten Werke Mascagnis einen vollen Erfolg zu sichern.

Musikleben im goldnen Westen Nordamerikas.

Die südkalifornische Hauptstadt ewigen Frühlings im fernen Westen Nordamerikas, an der Küste des „Stillen Ozeans“, Los Angeles, ist eine der bedeutendsten Musikmetropolen der Welt. Das sogenannte „Auditorium“ im herrlichen „Central-Park“ ist das Zentrum für alle hervorragenden Musikaufführungen. Dieses gigantische Theater mit seiner enorm großen Bühne und seinen 3500 Sitzplätzen dient gleichzeitig als Opern- und Konzerthaus, sowie für sonntägliche Gottesdienste. Das formvollendete Innere mit seiner unübertroffenen Akustik birgt in der Decke seines säulenlosen Dombaues, der von rechts nach links zu den Proszeniumslogen seine Bogenwölbung spannt, 6000 unsichtbare Orgelpfeifen. Die wie aus einer geheimnisvoll erhabenen Welt erklingenden Töne finden ihren Ausweg durch die Myriaden Oeffnungen der kunstvoll durchbrochenen Freskodeckendekoration. Es rauschen die Töne hernieder, wie eine Musik aus himmelhohen Sphären. Von ebenso harmonisch vollendeter Wirkung ist das grandiose Glockenspiel.

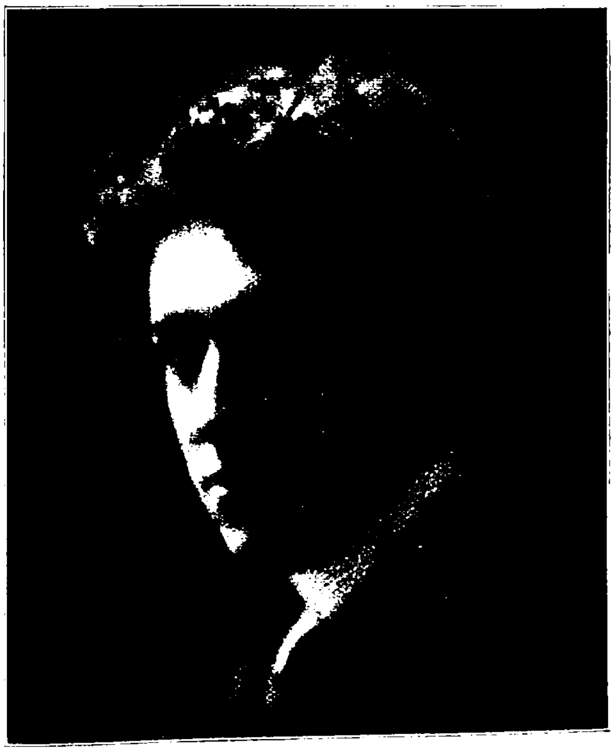
Es wird interessant sein, zu erfahren, daß dieses einzig in seiner Art existierende Gebäude von einer Million feuerfester Stahlpfosten getragen wird. — Hier nun in diesem Tempel der Kunst und Poesie ist es, wo die größten Künstler aus aller Welt einem bunt kosmopolitischen Publikum die denkbar höchsten musikalischen Genüsse zuteil werden lassen. Schon im Frühjahr sind sämtliche Programme für Opern und Konzerte festgestellt. Künstler und ganze Kompagnien sind für Tausende von Dollar seit Monaten vorausengagiert von dem Abmieter des Auditoriums Herrn *L. E. Behymer*, der einen Weltruf als Konzert- und Theaterunternehmer unter den Künstlern hat. Die Logen sind mit 10 Dollar für den Sitz vorausbezahlt. Tausende von Dollar sind bereits eingenommen. Jedoch kann nur auf die Philharmonischen und Symphoniekonzerte und Kammermusiken abonniert werden, die sämtlich nach europäischem, deutschem Muster eingerichtet sind. Die Saison wird im Auditorium im Oktober mit dem ersten der Sonntagnachmittags-Volkskonzerte eröffnet. Dirigent ist *Eduardo Lebegott*, ein geborener Italiener, und Konzertmeister *Julius Bierlich*, einer unserer hervorragenden deutschen Künstler. Zum Andenken Verdis wurde am 9. Oktober (seiner hundertjährigen Geburtstagsfeier) das herrliche Requiem aufgeführt. Eduardo Lebegotts großes Verdienst ist es, daß er dem Publikum nur das Beste der alten und modernen Orchestermusik bietet, um wirklich den Geschmack des Volks zu veredeln. Es werden fast ausschließlich europäische Künstler oder solche, die sich bereits einen Namen in den östlichen Musikstädten Nordamerikas gemacht haben, für gesangliche und instrumentale Solopartien engagiert. Ausländische Opern- und Konzertkompagnien treten meist auf eigene Rechnung auf und haben für den Gebrauch des Auditoriums für Musikproben 50 Dollar und für die Aufführungen 150 Dollar (etwas über 600 M.) zu bezahlen. Annonciert für diese Saison sind die Del Conte Opern-Kompagnie, die Grazzi-, französische und die Tivoli-Oper. Patrizi und Eugène d'Ariguleau von San Francisco haben eine zwölf Wochen lang dauernde Opernsaison arrangiert. Carmen Mellis, die berühmte dramatische Sopranistin, Lucia Crestami von La Salle (Mailand), Umberto Chiodo (dramatischer Tenor), Pietro Schiavazzi, Georges Mascal und viele andere hervorragende Künstler, die bereits Favoriten geworden sind, schließt diese Opernkompagnie in sich. Aufgeführt werden Leoncavallos „Zingari“, „Zaza“ und „Pagliacci“. Der Komponist selber wird das erstemal in Amerika die Oper dirigieren. Er überbrachte eine Botschaft des Königs von Italien bei der Enthüllung des Verdi-Monumentes an San Franciscos Bürger und an die von Los Angeles. — Die Operettensaison hat auch bereits hier begonnen mit „La Bohême“. Folgen werden die Aufführungen „Bettelstudent“, „Das Glockenspiel der Normandie“, „Maritana“ und viele andere von Bedeutung. Die Komische Oper bringt Gilbert und Sullivan, Thomas, Wallace, Suppé, Planquette und Millöcker. (Man sieht, die Klassifizierung der Werke ist im „goldenen Westen“ etwas anders als in Europa. Red.) Die Tivoli-Kompagnie bringt auch die schönsten Kulissen mit sich, voll von malerischen Details und Bühneneffekten für die ungeheuer großen Bühnenausdehnungen. Alle Kostüme sind neu und von überraschender Harmonie und Farbenpracht.

Geraldine Farrar hat ihre Tour an der Pacifickküste auch bereits begonnen und große Triumphe gefeiert. Mit Erwartung wird der Anna Pavlowa mit ihrer berühmten Gesellschaft der Russischen Tänzer mit einem Balalaika-Orchester von 60 Stücken entgegengesehen. Für unsere nach deutschem Muster eingerichteten Philharmonischen

Konzerte sind Alwin Schröder (Cellist), Artur Rosenstein (Pianist), Schumann-Heink, die Königin aller dramatischen Altstimmen mit Katharine Hofmann am Piano, Charles W. Clark (der berühmte amerikanische Bariton), Joseph Hofman (der Klavierpoet), Fritz Kreisler (Violinist) engagiert, sowie das bereits durch ganz Europa und Amerika berühmt gewordene Trio: Jean Gerardy, Gabriel Ysaye und André Benoist. Rena Vivienne hat in der Titelrolle von „Madame Butterfly" und als Nadina im „Schokoladensoldat" gleichfalls durch ihre herrliche klangreiche Stimme ergötzt. Ebenso Sarah Edwards (Mezzosopran) und die überaus entzückende Myrtle Dingwall mit ihrem berückend süßen Mezzosopran. John R. Phillips, der Tenor der Tivoli-Kompagnie, zeichnet sich durch seine besondere lyrische Stimme aus und durch sein hervorragendes Talent der deutlichen Aussprache in Gesang und Dialog. Der Heros der Komischen Oper ist der gefeierte Robert G. Pitkin, ein geborener drolliger Komödiant. Er wird ebenfalls zu den musikalischen Saisonfreuden beitragen. — Madame Sembrichs letzte Tour hat Guita Cassini, dem kleinen Violoncellisten, den Weg gebahnt, um in diesem Winter in unserem Philharmonischen Zirkel zu spielen. Am 22. Januar kommt Paderewski, am 3. Februar singen für uns die unvergleichlichen englischen Sangesvirtuosen Clara Butt (Altstimme), Kennerley Rumford (Bariton), am 10. Februar John Mc. Cormack, der irische Tenor.

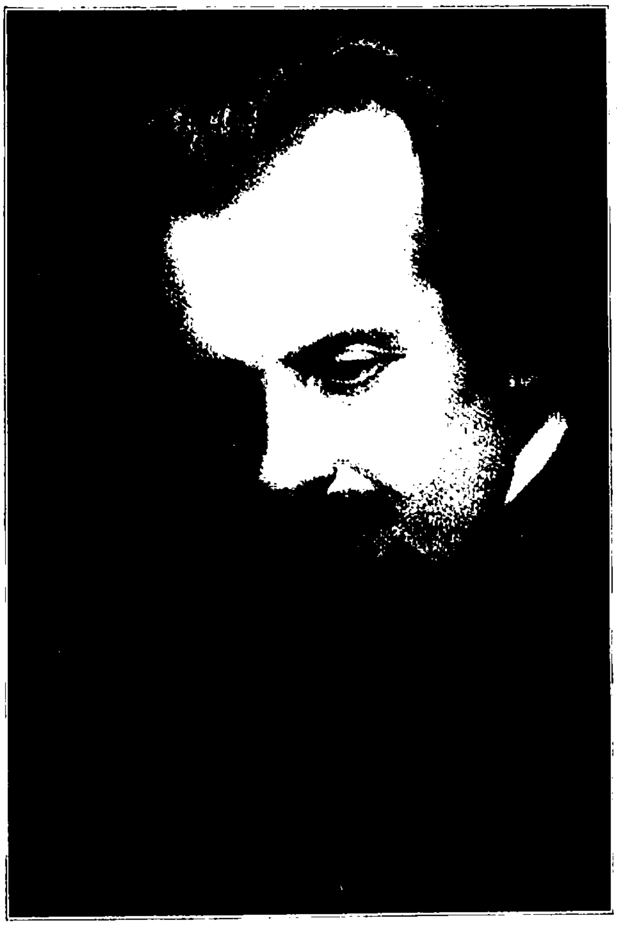
Am 17. Februar wird die große Koloratur-Sopranistin Yvonne de Treville in einem einzig in seiner Art dastehenden Programm die Verkörperung der Jenny Lind, Etelka Gerster, Marie Litta und Christine Nielsen darstellen, und zwar im Kostüm der Zeit gekleidet, in denen diese Sängerinnen die musikalische Welt begeisterten. Am 28. April wird die Opern- und Konzertsaison geschlossen. Mischa Elman, der Violinenpoet, wird den Reigen schließen.

Zum musikalischen Los Angeles tragen ebenso die Kirchenmusiken bei, die selbst in der kleinsten der 800 Kirchen früh und abends stattfinden. Allüberall werden auch hier deutsche Kompositionen bevorzugt. Die größeren Kirchen haben sämtlich ihre eigenen Orchester, selbstverständlich ihre Solisten und Chöre, ausgezeichnet geschult und dirigiert. Alle Hochschulen und Universitäten haben auch ihre Schüler- und Studentenorchester. Es wird Unterricht für jedes nur denkbare Instrument erteilt. — Los Angeles ist voll von musikalischen Wunderkindern. Prof. *Thilo Becker* hat das Vorrecht seit einer langen Reihe von Jahren, Künstler daraus zu machen. (Hoffentlich gelingt ihm das auch recht oft, dann wäre es ein s c h ö n e s Vorrecht. Red.) Dieser talentierte Lehrer und Meister des Klaviers ist am Konservatorium zu Leipzig ausgebildet worden. Er hat sich in ganz Amerika einen Weltruf als Lehrer geschaffen. Die



EDUARDO LEBEGOTT
Dirigent des Symphonieorchesters in Los Angeles.

Schüler kommen aus allen Staaten zu ihm und wenn sie auch nur 15 Minuten von ihm erbetteln können. Er hat durchschnittlich 100 Privatschüler und bekommt für die Stunde 10 Dollar. Er ist der König der Lehrer an der ganzen kalifornischen Küste, und die harmonische herrliche Musikhalle in seiner Residenz ist einer der bedeutendsten An-



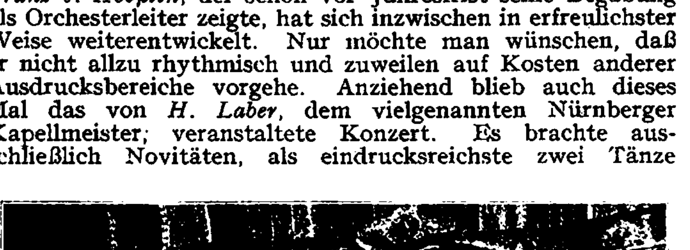
THILO BECKER.

ziehungspunkte für alle Musikfreunde. Hier erhielt Olga Steeb ihre musikalische Ausbildung von ihrem fünften Jahre an. Ihren Ruf als die jüngste Bach-Spielerin der Gegenwart verdankt sie einzig und allein ihrem Lehrer. Die Lorbeeren, die sie in Europa erntete, sollte sie Thilo Becker zu Füßen legen.

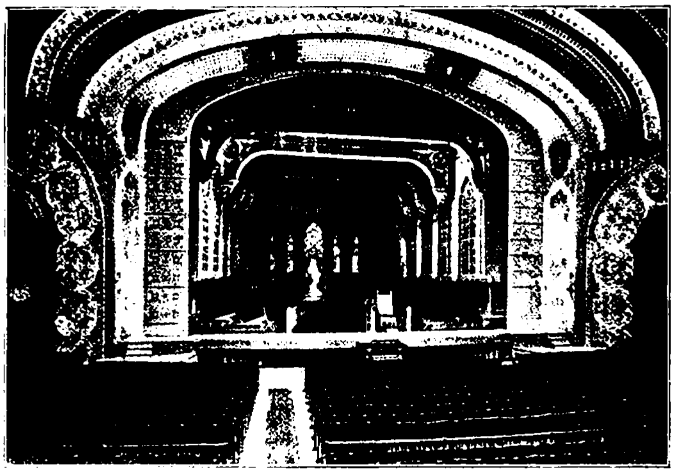
Los Angeles ist so musikalisch, daß es buchstäblich in allen Straßen singt und klingt. — Es ist etwas ganz Alltägliches, daß des Abends Dilettanten sowie Künstler vor ihren Häusern sitzen in der mondbeschienenen Zaubernacht kalifornischen Zephirklimas und ihre Instrumente erklingen lassen. Da hört man die schönsten Trios, Quartette und Quintette. Oft erschallt ein Trompeterlied durch die Stille der Nacht. Die Neger spielen auf ihren Banjos und singen ihre ergreifenden Volkslieder. Italiener und Mexikaner bringen ihren Schätzchen Ständchen mit Mandolinenbegleitung. Am Meeresstrande des Stillen Ozeans sitzen in Booten die Künstler und Künstlerinnen und entzücken die begeisterte Volksmenge durch ihren herrlichen Gesang, der weithin über das Meer erschallt. Oft auch geben sie Freikonzerte vom Balkon der Strandhotels und am nächsten Tage pfeifen die Schuljungen die Melodien in allen Straßen. In allen Schul- und Volksbibliotheken kann jedermann, jedes schulpflichtige Kind Noten für Orchester und Lieder, für alle Arten von Instrumenten ausgeliehen erhalten. Schulkinder bekommen Notenpapier für Abschriften und Kompositionen unentgeltlich, geradeso wie ihre Schulbücher. Kurzum, man kann kühn behaupten, daß kein Land der Welt mehr tun könnte für die musikalische Ausbildung des Volks, als es Kalifornien tut. Es wird den Kaliforniern sehr bequem gemacht, gute Musik zu hören, sie brauchen beinahe nicht mehr nach Europa zu reisen, um eine deutsch-musikalische Ausbildung zu genießen; denn es wimmelt geradezu von deutschen Musiklehrern, die sogar in deutscher Sprache ihren Musikunterricht erteilen. Auch das hiesige Konservatorium der Musik hat einen geborenen Deutschen zum Direktor. Eine große Anzahl deutscher Lehrer sind ebenfalls hier angestellt. Alle deutschen Künstler aber werden allzeit in der Engelsstadt des Landes ewigen Frühlings und unverwelklicher Blumenpracht hochwillkommen sein, die Lenzesmelodien ihrer Kunst erschallen zu lassen. **Ds. Eth. Malwina Lampadius.**

Aus den Münchner Konzertsälen.

Die Vermutung, daß die Konzertsaison 1913 weniger anstrengend, an Veranstaltungen weniger zahlreich verlaufen würde, hat sich bereits in ihren ersten Wochen als sehr naiv erwiesen. Das gewohnte Bild ist in nichts Wesentlichem verändert, nur auf die eine sympathische Tatsache wäre hinzuweisen, daß eine stattliche Anzahl von Konzertgebern sich des trockenen Einerleis der landläufigen Programme bewußt geworden ist und nunmehr mit dem Vortrag von Novitäten zu wirken versucht, freilich mit unterschiedlichem Erfolg, zumal da bei der komponierenden jüngsten Generation kein großer Reichtum an Individualitäten vorhanden ist. Eine eigentümliche Sache ist es um den Münchner „Konzertverein", dessen Existenz nun abermals für ein halbes Jahr gesichert ist. *Karl Flesch*, der vielgefeierte Geiger, und *Wanda Landowska* haben sich hier solistisch in den Abonnementskonzerten unter der Leitung *Ferdinand Löwes* betätigt, der das Münchner Publikum seinerseits mit Straußens „Festlichem Präludium für großes Orchester und Orgel", einer immerhin nennenswerten Gelegenheitskomposition, bekannt machte und mit der Gegenüberstellung der beiden Ouvertüren zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" eine gewisse Anregung bot. Trotz aller dieser Dinge gehört der Konzertverein nun einmal heute zu den Unternehmungen, die in München kein rechtes Interesse finden — die größte Schuld daran trägt die jetzige Organisierung des Orchesters und die Leitung der Volkssymphoniekonzerte durch eine ungeeignete Persönlichkeit. Nimmt man nun außerdem an, daß die „Musikalische Akademie", die Abonnementskonzerte des Hoforchesters, die auf eine über hundertjährige Tätigkeit zurücksehen, schon deswegen, und also trotz *Bruno Walters* energischer Führung, auf kein allzu zügiges musikalisches Leben eingestellt ist, so muß man bekennen, daß München noch immer der eigentlich führende Geist eines wirklichen Konzertlebens fehlt. Glänzende Einzelleistungen, wie die Aufführung des Verdischen „Requiems" (Lehrergesangverein und Musikalische Akademie) bedeuteten für *Walter* große Erfolge. Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" setzte sich unter der Leitung Prof. *Schwickeraths* in verdienstvoller Weise für Händels „Saul" ein, den man seit vielen Jahren nicht mehr gehört hatte. Zu den wichtigsten Einzelaufführungen gehörte die des fast vollständigen zweiten und dritten Aktes des „Parsifal", der freilich nie und nimmer in den Konzertsaal paßt, aber von Hofkapellmeister *Beidler* auf alle Fälle trotz eines teilweise mittelmäßigen Materiales großzügig gestaltet wurde. Auch die Solisten *Felix v. Kraus*, *Anton van Rooy*, *Johannes Sembach* (Dresden) und *Berta Morena* wirkten unterschiedlich. Von Bedeutung war die Bekanntschaft mit Prof. *Hugo Rüdel*, dem bekannten Berliner und Bayreuther Chormeister, der als Wagner-Dirigent sich an einem großen Konzert des Berliner Tenors *W. Kirchhoff* beteiligte, eines Künstlers, der sich im ganzen sehr günstig entwickelt hat. Rüdel hinterließ einen sympathischen Eindruck, besonders dank seiner schlichten ungekünstelten Art zu musizieren. Ueber seine Tempi, die der Neubayreuther Richtung entsprechen, kann man freilich verschiedener Meinung sein. Als routinierter Dirigent stellte sich *Weston Gales* vor; der junge *Franz v. Hoeßlin*, der schon vor Jahresfrist seine Begabung als Orchesterleiter zeigte, hat sich inzwischen in erfreulichster Weise weiterentwickelt. Nur möchte man wünschen, daß er nicht allzu rhythmisch und zuweilen auf Kosten anderer Ausdrucksbereiche vorgehe. Anziehend blieb auch dieses Mal das von *H. Laber*, dem vielgenannten Nürnberger Kapellmeister, veranstaltete Konzert. Es brachte ausschließlich Novitäten, als eindrucksreichste zwei Tänze



Logen im „Auditorium" in Los Angeles.



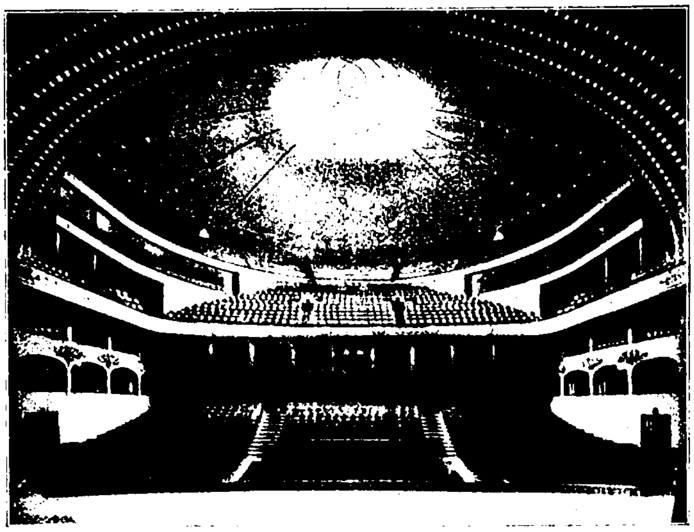
Die Bühne, die für szenische Darstellungen, Konzerte und Kirchenveranstaltungen dient. (Unser Bild zeigt den Predigerstuhl.)

(„Danse sacrée" et „Danse profane") für Klavier *(Amélie Klose)* und Streichinstrumente von Cl. Debussy und eine symphonische Dichtung „Lucifer" von *A. A. Noelte*, das vor mehreren Jahren entstandene Werk eines jungen Münchners, der jedenfalls über orchestrale Sachkenntnis verfügt. Die gleichen Vorzüge könnte man sicher bei *Weismanns* Klavierkonzert (gleiche Interpretin) oder des Schweizer Altmeisters *Huber* sechster Symphonie rühmen, wenn man sich von diesen Tonsetzern nicht mehr Eigenart erwünschen möchte.

Die Kammermusik treibt in München neue Blüten, fast alljährlich bildet sich die eine oder andere neue Vereinigung oder lernt man gastierende kennen. Die „Münchner", bei denen jetzt *Johannes Hegar* tätig ist, widmeten sich Klose und Pfitzner, welch letzterer immer häufiger zu Wort kommt. Die Einführung von Novitäten bleibt immer verdienstvoll, selbst wenn das einzelne Werk, wie beispielsweise das A dur-Trio für Klavier, Klarinette und Horn von *Friedrich Alexander von Hessen* (Neue Kammermusikvereinigung) einen wirklichen Erfolg nicht zu erringen vermochte. Der Abend des „Brüsseler Streichquartettes", die neue Vereinigung *Berbers-Zilchers-Hegars* wäre noch insonderheit zu bemerken. Ein Duo in B dur von Boieldieu, ein Präludium mit Fuge und Variationen von César Franck, beide für zwei Klaviere, bedeuteten Apartheiten für den Konzertsaal. *Joseph Pembaur* (Klavier) führte eine Sonate von Emil Schennich (Barmen) ein, *Risler* spielte die geniale Lisztsche Klavierübertragung der „Phantastischen Symphonie" von Berlioz. Neben Pianisten wie *Backhaus*, *Lamond*, *Gabrilowitsch*, *Schnabel*, *Hinze Reinhold*, macht neuerdings Gottfried Galston von sich reden. Unter den Geigern brillierte Joan *Manén*, im feineren kammermusikalischen Spiel zeichneten sich die *Geschwister Michaelis* aus. Der Cellomeister *Casals* zeigte sein ganzes Können, *Emmeran Stoeber* machte unter anderem eine Symphonie für Cello und Orchester von G. Rüdinger bekannt. Unter den Sängerinnen — die landläufigsten Namen gelten als vorausgesetzt — sei *Elena Gerhardt*, *Marie Lydia Günther* unvergessen. Es ist klug von *Wüllner*, jetzt nur mehr noch als Rezitator (dieses Mal mit Melodramen von Cuypers und Botho Sigwart) aufzutreten. —

Liederabende stehen gegenüber der Hochflut der Instrumentalkonzerte auffallend zurück. Wäre es auch sicher berechtigt, hier noch des Namens des einen oder anderen tüchtigen Debütanten zu gedenken, so ist die Tatsache nun einmal unbestreitbar, daß sich auf allen Gebieten der Vokalmusik bis zum Jahresschluß in München wenig produktive Kräfte regten. Das galt auch von den Aufführungen der beiden großen Chorvereine („Lehrergesangverein" und „Konzertgesellschaft"), die unter *Röhr* und *Schwickerath* die f moll-Messe und das Tedeum von Bruckner und „Fausts Verdammung" von Berlioz aufführten. Auch die Münchner „Bach-Vereinigung", die drei Kantaten des Weihnachtsoratoriums auf ihr Programm gesetzt hatte, schnitt dieses Mal weniger glücklich ab, als man es sonst bei ihr gewohnt ist. Dagegen fand sich *Bruno Walter* in seinen Orchesterkonzerten mit Mahlers dritter Symphonie ganz auf seinem eigensten Gebiet und die feine minutiöse Art seiner detaillierenden Ausarbeitungen zeigte ihre Charakteristika am ersichtlichsten vielleicht bei den Wiedergaben Mendelssohnscher Ouvertüren. Im weiteren Verlauf der Saison bereitete auch *Löwe* im „Konzertverein" als vorbildlicher Bruckner-Interpret seinen Hörern mit der dritten Symphonie einen großen Genuß. Die erneute erfolgreiche Aufführung der klassisch reifen Es dur-Serenade, op. 20, von *Braunfels* berührte sympathisch, ebenso das Spiel der gefeierten Brahms-Interpreten *Frida Kwast-Hodapp* und *Artur Schnabel*, die die beiden Klavierkonzerte spielten. Regers neue „Ballett-

suite op. 130" hat etwas enttäuscht, da sie nicht hält, was ihr Titel verspricht und in ihren sechs mit Ueberschriften versehenen Sätzen wenig Charakterisierendes gibt. Wie in so manchen Partituren aus neuester Zeit hat Reger auch in dieser speziell einzelne instrumentale Details betont, die man nennen möchte, um auf die Vorzüge der Novität hinzuweisen. — Auf der Suche nach wirklichen musikalischen Anregungen begriffen, gedachte der „Neue Orchesterverein" unter Leitung Prof. *Zilchers* einer lange vergessen gewesenen Komposition von Berlioz „Ophelias Tod" (aus „Tristia", op. 18) und einer Reihe von Frauenchören Robert Schumanns (aus op. 69, 91, 114), die der geistesverwandte Hans Pfitzner mit Instrumentalbegleitungen versehen hat, und die in diesem Gewande sehr apart wirkten. Um die Ausführung machte sich der mitwirkende „Schober-Chor" verdient. *Zilchers* „Skizzen aus dem Orient für Violine und Orchester" seien als charakteristische Stücke genannt. *Ernst Boehe*, der zurzeit im hohen Norden als Dirigent tätig ist, stellte sich in dieser Eigenschaft abermals in seiner Heimatstadt mit einem Beethoven-Abend vor, bei dem er im allgemeinen wohl die Tradition der Auffassung wahrte, im einzelnen jedoch durch besonders breite Temponahmen auffiel. Als Gastdirigent wäre noch *Johannes Reichert* zu nennen, der unter Mitwirkung *Heinrich Knotes* und *Berta Morenas* auch für Kompositionen von Wilhelm Mauke eintrat. Im Kammermusiksaal gehörte zu den willkommensten Gästen das „Stuttgarter Wendling-Quartett", das neben Haydn und Brahms Regers prächtiges Es dur-Quartett op. 109 spielte, während die „Böhmen" Francks D dur-Quartett berücksichtigten. Unter den Instrumentalsolistinnen sei die Geigerin *Eva Bernstein* als ein starkes, aufstrebendes Talent genannt. **Willi Gloeckner.**



Das Innere des „Auditoriums" von der Bühne aus.

Uraufführungen auf deutschen Bühnen.

Gabrielle Ferrari: „Der Cobzar."

(Am Hoftheater zu Kassel.)

Nach den Erfolgen des „Cobzars" an der Großen Oper in Paris, in Monaco und Aix-les-Bains hat der Intendant der Kasseler Hofbühne, Graf Bylandt-Rheydt, die Oper unter der Bedingung zur deutschen Uraufführung angenommen, selbst den Uebersetzer des französischen Textes bestimmen zu dürfen.

Und *Otto Neitzel* hat die Worte des zweiaktigen Musikdramas von *H. Vacaresco* und *P. Milliet* vorzüglich ins Deutsche übertragen. Der Stoff, dem es anfangs oder besser im ersten Akt an dramatischer Handlung fehlt, ist dem rumänischen Volksleben entnommen und zeigt in bunter Abwechslung Bilder heiteren Friedens während der reichen Erntearbeit, brutale Gewaltszenen und das schaurige Gefängnis der Salzfelsen, wo beim trostlosen Fackelschein unter den Hieben roher Henkersknechte die geketteten, rumänischen Sträflinge ihr furchtbares Los erfüllen. Die eigenartige Handlung stellt den rumänischen Minnesänger Stan in den Mittelpunkt, der nach seinem mandolinenartigen, zehnsaitigen Instrument Cobza als Cobzar weit und breit bekannt ist. Stan war der Liebling der Bevölkerung, bis er vor einem Jahre der zauberischen Macht einer Zigeunerin folgte und seine Liebe zu Jana vergaß, die sich in ihrer Herzensnot dem ungeliebten reichen Gutsbesitzer Pradea vermählt. Doch bleibt die Liebe zum Cobzar stärker, so daß das junge Weib in verzehrender Sehnsucht den treulosen Geliebten zurückerwartet. Zum Erntefest kehrt Stan zurück und im Schutze der Nacht wollen sie fliehen, doch die rachsüchtige Zigeunerin vereitelt den erlauschten Plan, indem sie alles dem eifersüchtigen und grausamen Gatten Janas verrät. In höchster Verzweiflung ermordet der Cobzar seine Verfolgerin. In der folgenden Visionepisode „Die Salinen", die Stan infolge der seelischen Erregung vor sich sieht, und die er als Folge seiner Tat vorausahnt, spricht er die Worte:

„Unter der Erde steht für den, der stiehlt oder tötet,
Ein Palast, weiß wie die Hostie,
Weiß wie der Störche weißes Gefieder
Und weiß, wie frischen Schnees Silber.
Dort gibt es Wesen, welche schaffen und weinen,
Dort ist's, wo mein Tag enden wird."

Das enteilende Paar wird von Pradea aufgehalten und Jana ersticht ihren eigenen Gatten, als dieser den Stan erwürgen will, um selbst im Salzgefängnis ihr Treugelübde: „Wo du lebst, leb' auch ich!" wahrzumachen. Die Sprache ist in den lyrischen Stellen von großer Schönheit.

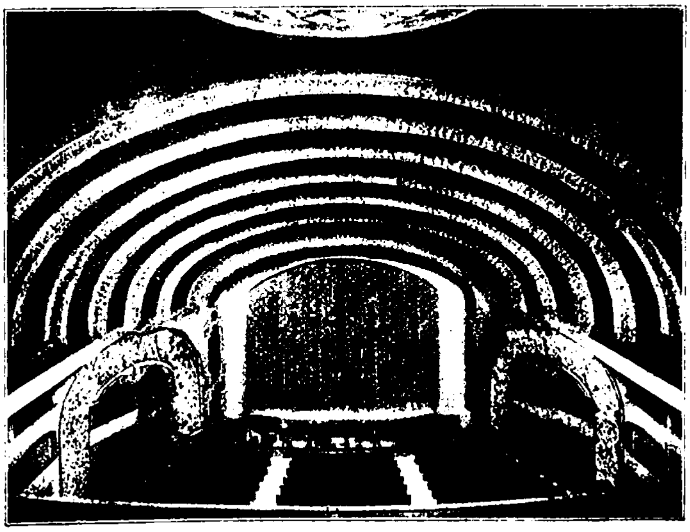
Im ersten Akt leidet die Tonsprache unter einer gewissen Eintönigkeit infolge der rumänischen Volksweisen, die übrigens von der Komponistin vortrefflich abgelauscht sind. Leider vermag sich unser Ohr mit den häufigen Wiederholungen in Melodie und Rhythmus nicht zu befreunden und das beweist allerdings eine mangelnde Erfindungsgabe der Komponistin, deren charakteristische Eigenart dafür um so mehr in der dramatischen Verarbeitung zu finden ist. Diese ist motivisch, ohne aber besonders aufdringlich zu wirken. Nur einmal wiederholt sich durch 18 Takte dasselbe unheimlich-starre Motiv, das in der Visionepisode „Die Salinen", die Wehrufe in den Chören der schlürfenden, geketteten Sträflinge mit dumpfen Trauerklängen begleitet. Hier wie in dem von Todesfurcht und Ahnung gesungenen Liede Stans geht Gabrielle Ferrari eigene Wege. Ja, die wenig gesanglichen Melodien der Hauptpartien muten oft an, als ob sie kaum organisch mit dem Orchester oder den durchweg schwierigen Chören verbunden wären, so grell sind sie oft über dem Ganzen bemerkbar. Und das sind wahrlich für die Sänger keine dankbaren Aufgaben. Die orchestrale Bearbeitung bietet im ersten Akt auch schöne, lyrische Stimmungsmalereien, besonders ist das Zwischenspiel „Die Nacht" von wunderweicher, traumhafter Lyrik durchtränkt. Prof. *Beier* hat die Schönheiten der Partitur zur vollen Geltung gebracht und dazu schuf *Felix Ehrl* lebenswahre Bilder. Die Titelrolle sang der Heldentenor *Richter* so gut, wie man's von ihm verlangen kann. Frl. *Merkel* ist zwar kein dramatischer Sopran, und so konnte sie bloß darstellerisch, als Soubrette aber gesanglich nur unvollkommen genügen. Der Beifall setzte erst kräftiger nach dem Zwischenspiel ein und steigerte sich am Schluß zu freundlich-herzlichen Beifallskundgebungen. Jedenfalls ist Gabrielle Ferrari die erste Komponistin, die als Musikdramatikerin der Beachtung verdient. **Georg Otto Kahse.**

* * *

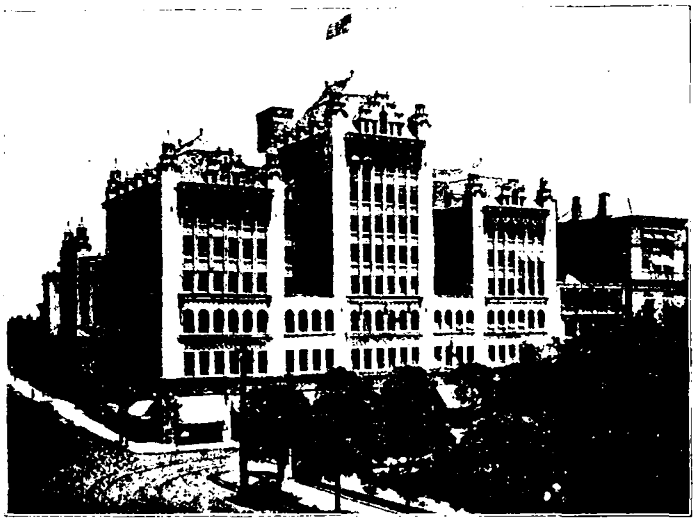
Heinrich Zöllner: „Der Schützenkönig."

(Am Stadttheater zu Elberfeld-Barmen.)

Der dreiaktigen Handlung von Zöllners Spieloper „Der Schützenkönig", die sich im 18. Jahrhundert abspielt, liegt die Liebesgeschichte eines Junkers Reinald und der Gräfin



Der durchbrochene Orgelbau des „Auditoriums", über dem 6000 Orgelpfeifen liegen.



Das „Auditorium" in Los Angeles, Gesamtansicht.

Marie v. Hohenstein zugrunde. Ohne vorher persönlich miteinander bekannt geworden zu sein, sind sie durch ein Uebereinkommen der Väter verlobt worden. Das erste Zusammentreffen ereignet sich auf dem St. Georgsfest. Um unerkannt zu bleiben, mischen sich Marie und ihre Freundin Margret bäuerlich verkleidet und bei gegenseitig getauschtem Namen unter die festliche Dorfjugend. Auf dem Festplatz im Dorfe haben sich auch Junker Reinald und Bruno eingestellt. Reinald wirft mit dem Speer den Drachen von hoher Stange herunter und wird dadurch Schützenkönig, der nach altem Brauch sich die schönste Braut auswählen darf, die er, falls sie ihm noch gefällt, nach Jahresfrist als Frau heimführen kann. Durch unglückliches Würfelspiel geht die Schützenbraut, zu der Reinald bald tiefere Neigung gefaßt hat, an Bruno verloren. Wie beim Spiel verabredet, begeben sich die Junker in getauschter Gestalt zur Brautwerbung zum Grafen v. Hohenstein in den Klostergarten. Bruno, in der Maske des Reinald, gewinnt Marie als Braut; Reinald, dem die junge Gräfin eigentlich zugedacht ist, muß auf Geheiß der Vorsteherin des Klosterpensionates, worin Marie und Margret erzogen werden, sich entfernen; dem bekümmerten Herzen macht er durch sehnsüchtige Liebeslieder, die er außerhalb der Klostermauern anstimmt, Luft. In höchster Verzweiflung wird Reinald durch Margret Hilfe zuteil. Vergeblich forderte Reinald Bruno auf, die ihm angelobte Braut freiwillig wieder herauszugeben. Schon steht die Hochzeitsfeier bevor. Da wird Junker Bruno durch Anstiften Margrets verhaftet wegen Schuldenmachens und anderer leichtsinniger Streiche. Die sich seit der ersten Begegnung auf dem St. Georgsfest aufrichtig geliebt haben — Marie und Reinald — werden ein glückliches Paar.

Anspruch auf besondere Originalität kann das an und für sich nicht ungeschickt verfaßte Textbuch schwerlich erheben. Die vorkommenden Vertauschungen, Verwechselungen, lustigen Scherze und Späße sind in mehr oder weniger veränderter Gestalt auch anderswo benutzt worden. Wenn dennoch das neue Werk einen von Akt zu Akt sich bedeutungsvoll steigernden Erfolg hatte, so gebührt diese Anerkennung dem talentvollen Musiker Heinrich Zöllner. Sein musikalisches Vorbild ist die Spieloper Albert Lortzings; die Melodik ist wegen ihrer Volkstümlichkeit für den Sänger und Hörer leicht faßlich, eingänglich und gefällig. Hand in Hand hiermit geht eine ungekünstelte Harmonik und ein frischer, lebendiger Rhythmus. Die Instrumentation bevorzugt Streicher und Holzbläser und läuft nirgends Gefahr, die Singstimme zu erdrücken. Am höchsten zu bewerten sind die sogenannten „geschlossenen Nummern": die Festgesänge für St. Georg und das Hochzeitspaar, die Liebeslieder, die Einsegnung des Brautpaares, die Tänze (Menuett). Dank einer sorgfältigen Vorbereitung und flotten Darbietung unter Kapellmeister Dr. *Knappertsbusch* gab es viel Hervorrufe für den Tondichter, Dirigenten, Spielleiter (Böttcher) und die Darsteller (W. Zilken, K. Jaenicke, G. Frances u. a.). **H. Oehlerking.**

* * *

Wolf-Ferrari: „Der Liebhaber als Arzt."
Brandts Buys: „Glockenspiel."

(Am Dresdner Hoftheater.)

Im Opernhause bevorzugt man in diesem Jahre die Spieloper. Es kamen erstmalig zu Worte *Wolf-Ferrari* mit seinem „Liebhaber als Arzt" und ein Holländer, *Brandts Buys*, mit „Glockenspiel". Das letzte Werk, das uns in einer sehr hübschen Aufmachung vorgeführt wurde, hat keinen großen musikalischen Wert. Wir schauen das Innere eines Glockenturms in einer Abtei zur Zeit des 30jährigen Krieges. Die Soldateska will einer eben angetrauten Bäuerin (Frl. Seebe) den Gatten entführen, das Pärchen flüchtet in den Glockenturm und die junge Frau zieht in höchster Not den Glockenstrang, der das Glockenspiel erklingen läßt. Die Priester sind entsetzt, denn sie wissen, daß nur ein Weib in Angst und Not die Glocken spielen lassen kann. Aber Gott Amor, der schon als Prologus auftritt, der während der Oper als unsichtbarer Schalk in den Fensternischen lauert und am Schluß wieder als Epilogus erscheint, rettet die Situation. Die Aufführung unter *Kutzschbachs* Leitung tat sehr viel für das Werk, so daß der Komponist sich am Schlusse dem Publikum zeigen konnte.

Einen bei weitem größeren Erfolg hatte *Wolf-Ferrari* mit seinem „Liebhaber als Arzt". Der Komponist hat sich von dem Italiener *Golisciani* und dem Wiener Schriftsteller *Batka*, getreu nach Molières „L'amour médicin", ein Textbuch anfertigen lassen. Molièresche Uebertragungen sind gefährlich. Seit den Tagen, da man im Königl. Schauspielhause „George Daudin" auszischte und seit Straußens „Ariadne auf Naxos", gespielt nach Molières „Bourgeois-gentilhomme", wissen wir das aus Erfahrung. Entweder man muß die Linie verlassen, die der große Franzose uns vorschreibt und eine Nebenhandlung einführen — dann begeht man ein Verbrechen an der Tradition — oder man nimmt nur das Vorhandene — und dann reicht die Handlung unseren modernen Ansprüchen gemäß nur für einen Akt aus. „Der Liebhaber als Arzt" könnte ohne Mühe in einen Akt zusammengezogen werden. Die Musik Wolf-Ferraris ist sehr sorgfältig gearbeitet, der Schwerpunkt ruht im Orchester, während die Melodien der Singstimmen sich oft nicht klar genug herausheben. Wolf-Ferrari arbeitet viel mit symphonischen Orchestermitteln. Zeitweilig wird man auch an den „Schmuck der Madonna" erinnert, aber kein Motiv hat die Schlagkraft der Hauptmelodie dieser Oper. Im zweiten Akte, wo die Handlung geschlossener ist, spielt auch naturgemäß die Musik ihre besten Trümpfe aus, z. B. das gut gesteigerte wirksame Quartett und das Doktorenensemble. Im ersten Akt sind das Schlummerlied und die Erzählung der Zofe von gewinnendem Reize. Der Musiker hat noch an mancher anderen Stelle seine Freude, besonders an den vielen Feinheiten im Orchester — aber das große Publikum? Es hielt sich in Dresden an die glänzende Darstellung unter *Schuchs* Leitung. Allen voran ist Frau *Nast* als Zofe zu nennen, sie sang und spielte entzückend. Ausgezeichnet waren ferner *Ermold* als polternder Vater und *Soot* als Liebhaber. Frl. *Merrem* spielte als Lucinde sehr hübsch, aber ihre Stimme reicht zurzeit für diese im Vordergrund des Interesses stehende Partie nicht aus. Gegenüber den „Neugierigen Frauen" bedeutet „Der Liebhaber als Arzt" einen erheblichen Fortschritt, und Wolf-Ferrari ist jedenfalls als einer der aussichtsreichsten Komponisten auf dem Gebiete der Spieloper anzusehen. **M. Pl.**

Der Generalmusikdirektor an den Oberbürgermeister.

Richard Strauß ist wieder mal mit starker Hand und der ihm allein eigenen, rücksichtslosen, fast naiven Wahrhaftigkeit „dazwischengefahren". Ein Brief „an den Oberbürgermeister einer großen Stadt" (den das amtliche Blatt des Deutschen Bühnenvereins veröffentlicht) gibt Kunde davon. Strauß wendet sich an das Stadtoberhaupt um Abhilfe der bestehenden unwürdigen Opernverhältnisse. Es heißt darin mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit:

„Ich habe bei Ihnen seinerzeit ein Orchester vorgefunden, das derart schlecht war, wie ich in meinem ganzen Leben — und ich habe die Orchester fast der ganzen zivilisierten Welt dirigiert — nur einmal eins in Lemberg in Galizien vorgefunden habe. In vielen kleineren Städten, wie z. B. Elberfeld, Krefeld, Hagen i. W., Quedlinburg usw. habe ich Orchester von weit besserer Qualität und Schulung vorgefunden als in Ihrer großen Stadt. Das Personal auf der Bühne, das mitsang, war zum großen Teil mittelmäßig, zum Teil ganz ungenügend, der Chor in einer Verfassung, daß ich mir nicht vorstellen kann, daß Werke, wie ‚Tannhäuser', ‚Lohengrin', auch nur einigermaßen genügend herausgebracht werden könnten.

Dem Leiter des Theaters, den ich als einen kundigen Theatermann und einen Direktor von besten Intentionen kenne, dafür die Schuld zu geben, ist ganz unmöglich, die Schuld liegt nach meiner Ansicht nur an dem System. Soviel

ich weiß, ist das Stadttheater an den Direktor verpachtet und der Direktor hat außer einer ziemlich großen Pachtsumme auch noch das ganze Personal, inklusive Orchester und Chor, zu unterhalten. Das ist ein Zustand, der unmöglich ist!

Ein Operninstitut, das einigermaßen bescheidenen künstlerischen Ansprüchen genügen soll, kann niemals ein Reinerträgnis abwerfen. Etwa angeführte Beispiele, wo Stadttheater mit Opernbetrieb sogenannte Goldgruben für den Direktor waren, sind deswegen hinfällig, weil das künstlerische Niveau eines solchen Theaters derart tief war, daß man ein solches Theater nur als Schmiere bezeichnen kann.

Nach meiner Ansicht ist Ihr Stadttheater viel zu teuer erbaut. Hätte man für den Bau und Fundus des Theaters 2 000 000 M. ausgegeben, und den Rest dessen, was es gekostet hat, als Subsidienfonds gegeben, so könnte ein Direktor bestehen und einigermaßen Gutes bieten.

Nachdem aber das Unglück geschehen ist, und dieses viel zu teuere Theater hingestellt ist, ist es unmöglich, es in einem derart unwürdigen künstlerischen Zustande zu belassen, wie der ist, in dem es sich jetzt befindet. Ihre Stadt wird niemals ein Stadttheater unterhalten, das der Größe und Bedeutung der Stadt einigermaßen würdig ist, wenn sich die Stadtvertretung nicht entschließt, ein ständiges Orchester von soundsoviel Mann, 14 erste, 14 zweite Violinen, 10 Bratschen, 8 Celli, 7 Bässe, 4 Flöten, 4 Hoboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotte, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, 2 Harfen, Pauken und Schlagzeug, in städtische Verwaltung zu nehmen und mit einer Summe von mindestens 200 000 M. nebst Pensionsfonds jährlich zu subventionieren." (Dazu dann noch eine städtische Subvention von 300 000 M. bar.)"

Strauß spricht dann noch von den Unterstützungen, die täglich ausverkaufte Opernbühnen, wie das Berliner Opernhaus und die Wiener Hofoper, erhalten (bis zu je einer Million, Düsseldorf 500 000 M.) und kommt zu dem sehr richtigen Schluß, daß ein Theaterunternehmen, das nicht bloß seine Unkosten aus Eigenem decken, sondern auch noch verdienen soll, heutigestags von künstlerischem Standpunkt aus unmöglich ist. Auch der Hinweis auf den teuren Millionenprotzenbau, in dem dann die schlechten Vorstellungen stattfinden, ist leider zu berechtigt und ein übles Zeichen von Unkultur. Zu weit geht Strauß dagegen noch in der Forderung eines ständigen Orchesters von etwa 85 Musikern. Das haben heute nur ganz wenig Hoftheater (Stuttgart erst im letzten Jahr). Das ist auch nicht unbedingt nötig. Tüchtige Hilfskräfte würden in den allermeisten Fällen zur Ergänzung eines künstlerisch entsprechenden Stammes genügen. — —

Unsere Leser werden sich daran erinnern, daß die „N. M.-Z." seit einiger Zeit energisch gegen die unwürdigen Zustände im Stadttheater zu *Nürnberg* aufgetreten ist, die den von Strauß beschriebenen verzweifelt ähnlich sehen. Sollte er diese „große Stadt" meinen, so wäre das eine Bestätigung unserer Auffassung, zugleich aber eine doppelte Mahnung an Nürnbergs Stadtväter! Nicht aber die allein ginge es an. Straußens Brief hat weitere Bedeutung, eine zeitgemäße Mahnung kommt darin zum Ausdruck. Möge sie gehört, recht verstanden und befolgt werden überall da, wo ähnliche Mißstände noch bestehen. Bezeichnend ist es auch, daß Nürnberg eine Subvention für den Parsifal rundweg abgelehnt hat. Der neue Direktor Pennarini wird Wagners Weihefestspiel aus eigener Tasche bestreiten (er singt auch die Titelrolle selber). — Aus alledem geht hervor, daß Meister Sachs nicht gerade mit Stolz in Dingen der Kunst auf seine Nachkommen herabblicken könnte.

Kritische Rundschau

Halle a. S. G. F. Händels weltliches Oratorium „*Semele*", ein in Deutschland für die Praxis seit Jahrzehnten so gut wie nicht vorhandenes, nun aber endlich bearbeitetes Werk, hat bei seiner hiesigen Erstaufführung durch die Robert-Franz-Singakademie bedeutenden künstlerischen Erfolg gehabt. *Alfred Rahlwes* hat der Tonschöpfung unter kluger Benutzung der Ergebnisse der neuen Forschung (Chrysander) und mit feinem Gefühl für die Stileigentümlichkeiten der Händelschen Musik eine gebrauchsfertige Form gegeben. Nach dramatischen Gesichtspunkten war vieles zu kürzen, Unzulänglichkeiten der englischen Uebersetzung wurden beseitigt, das Originalkolorit des Orchesters wurde nach Möglichkeit hergestellt (was sich vor allem in der chorischen Besetzung der Holzbläser und in der steten Verwendung des Cembalo kund tut). Der hohe Wert der „Semele"-Musik, in der sich Händels musikdramatisches Empfinden in bewundernswerter Kraft und Reinheit ausspricht, in der der Meister an musikalischer Charakteristik Großartiges leistet, rechtfertigt durchaus die mühevolle Restaurierung des Werkes. Für das Werk wird zweifelsohne eine neue Zeit anbrechen. — Die Aufführung war hervorragend. Das Soloquartett bestand aus Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Alice Aschaffenburg (Alt), Richard Fischer (Tenor) und Felix Lederer-Prina (Baß). Das Stadttheaterorchester wirkte mit, und den wichtigen Cembalopart spielte Prof. Dr. *Herm. Abert*. *Paul Klanert.*

Linz a. D. Die Hälfte der Orchesterkonzerte (wir haben nur vier bis fünf jährlich) sind vorüber. Drei Neuheiten brachte das eine Programm. Zuerst Saint-Saëns' instrumentales Glanzstück „Die Jugend des Herkules". Dann folgte — nach der Wiener Erstaufführung die zweite überhaupt — *Bruckners* „Andante" aus der nachgelassenen Jugendsymphonie in f moll. Ueber das Entstehungsjahr herrschen verschiedene Meinungen. Kitzler schreibt in seinen „Musikalischen Erinnerungen": „Kurz vorher (vor der ersten ‚Tannhäuser'-Aufführung in Linz am 13. Februar 1863), daher noch nicht unter dem Eindrucke dieses Werkes, hat Bruckner seine erste Symphonie in f moll geschrieben." Diese Worte Kitzlers lassen über die Entstehungszeit keinen Zweifel offen. Ebenso gibt *Hynais*, der im Frühjahr 1896 von Bruckner das Manuskript zum Andenken erhielt, in einer Einführung, 1862 als das Entstehungsjahr an. Göllerich nun behauptet: Die Originalhandschrift liegt im Stiftsarchiv in Kremsmünster und trägt am Ende das Datum: Linz, 10. April 1863, 10 Uhr morgens. Göllerich behauptet auch (Bruckner soll die Angaben selbst gemacht haben), daß die Instrumentation erst am Faschingsonntag, den 15. Februar 1863, angefangen und die ganze Tondichtung am 26. Mai desselben Jahres geschlossen wurde. Die Aufklärung des Entstehungsjahres ist deshalb interessant, weil es sich darum handelt, ob Bruckner, dem bekanntlich Beeinflussung durch Wagner vorgeworfen wurde (vorgeworfen ist wohl nicht der rechte Ausdruck. Red.), schon bei der Niederschrift seiner allerersten Symphonie eine Wagner-Partitur gekannt hat. . . . Das Andante enthält keusche, innige Melodik. Neben Einflüssen von Mozart, Spohr und Beethoven zeigen sich auch typisch Brucknersche Wendungen. Am wenigsten gelungen erscheint die Durchführung. Als nächste Nummer hörten wir Zöllners jüngstes Opus, die Symphonie No. 3 in d moll (fünf Tage nach der Uraufführung in Köln, die erste in Oesterreich). Das Werk trägt den Untertitel „Im Hochgebirge" und schildert wohl Selbstempfundenes anläßlich einer Bergwanderung in der Graubündner Alpenwelt. Zöllners jüngste Symphonie zählt unbedingt zu den bedeutendsten Werken der Neuzeit auf diesem Gebiete. Die Aufnahme des von Göllerich geleiteten Werkes war ungemein herzlich. *Franz Gräflinger.*

Meiningen. Im Weihnachtskonzert der Herzogl. Hofkapelle unter Reger hat die Uraufführung eines Werkes von *Hermann Unger* in Köln stattgefunden, einem Reger-Jünger: Der Gott und die Bajadere (Dichtung von Goethe) für Sprechstimme und großes Orchester. Der Komponist kombiniert die Instrumentengruppen zu ganz neuartigen Klängen und erhebt sich zu dramatisch-effektvollen Momenten (Tanz, Gesang der Priester, Auflodern der Flammen). Wohltuend berührt auch die längere melodische Linienführung. Meister Reger nahm sich, ebenso auch als Rezitator Hofschauspieler Franz Nachbaur des Werkes warm an und sicherte ihm durch die treffliche Aufführung beim Publikum eine gute Aufnahme. *L.*

Weimar. Noch nie hat Weimar eine solche Konzertflut erlebt, wie in diesem Jahre; es wäre aber verfehlt, daraus den Schluß zu ziehen, daß viel Bedeutendes geboten wurde. Das Mittelmäßige überwog auch hier. Sehr Gutes — und nur davon soll in diesem Bericht die Rede sein — brachten die von der Buchhandlung *Huschke Nachfolger* (Buchmann) eingerichteten Elitekonzerte. Der Gesang hatte in *Lula Mysz-Gmeiner* und *Paul Schmedes* (beide Künstler vom Unterzeichneten begleitet), das Klavier in *Ansorge* einen ausgezeichneten Vertreter, der einer kleinen begeisterungsfähigen Gemeinde eine ernste Feierstunde schenkte, und von den Geigern war es *Burmester*, der alljährlich kommt, und die talentvolle *Edith v. Voigtländer*, die durch ihre hohe Kunst erfreuten. In den von *Peter Raabe* geleiteten und sehr gut abonnierten Theaterkonzerten hörten wir vor allem die ersten fünf Symphonien von Beethoven (Beethoven-Zyklus). Die Ausführung der ersten drei litt bedauerlicherweise unter Ueberhastung der Tempi, während die vierte und fünfte in jeder Beziehung genußreich zu Gehör kamen. Das zweite dieser Konzerte brachte Liszts Dante-Symphonie, seine symphonische Dichtung Mazeppa in großzügiger Wiedergabe und, als Novität ebenfalls eine symphonische Dichtung „Brandt" nach dem dramatischen Gedicht Ibsens von *Pottgießer*, die indessen vom Publikum abgelehnt wurde. In sonstigen Konzerten (also nicht Elitekonzerten) lernten wir noch den Pianisten *Paul Schramm* kennen, einen durchaus ernst zu nehmenden Musiker von guten klavieristischen Qualitäten, die jugendliche *Karin Days*, die zu Hoffnungen berechtigt, und den an seinem diesjährigen Abend aus-

gezeichnet disponierten Lambrino, der seine Zuhörer entzückte. — Das Hoftheater hat bis heute nichts Neues von Bedeutung herausgebracht, in Vorbereitung stehen Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" und Richard Wagners „Parsifal". Es ist der Intendantur bis heute noch nicht gelungen, das Sängerpersonal so zu komplettieren, daß die leider ausgeschiedenen Damen Ucko, Selma v. Scheidt und Gertrud Runge vollgültig ersetzt sind. Anerkannt muß indessen werden, daß die aufgeführten älteren Opern des Spielplanes in einem würdigen Rahmen und sorgsamer Vorbereitung gegeben wurden. In dem letzten schon erwähnten Abonnementskonzert gab es dann noch eine erfreuliche Ueberraschung. Frl. *Frida Cramer*, die auf der Großherzogl. Musikschule in Weimar ihre Studien begonnen und in Leipzig fortgesetzt, spielte das Violinkonzert von Beethoven mit einer für ihr jugendliches Alter geradezu erstaunlichen musikalischen Reife. Sie wurde mit allerwärmstem, wohlverdientem Beifall bedacht. *Gustav Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber „Parsifal"-Aufführungen laufen von allen Seiten die Nachrichten ein. Darüber lückenlos zu berichten, kann nicht unsere Aufgabe sein; wir müssen uns auf die bedeutsamen beschränken. Das Problem der Frage scheint uns in der szenischen und dekorativen Gestaltung zu liegen. Leider geht aber eine Stadt, auf die es in erster Linie ankäme, hierin nicht voran: In *München* besorgen nicht Münchner Künstler, sondern die bekannte Wiener Firma Kautsky die Ausstattung. Daß dabei nur Schablone und Nachahmung, keine notwendige originale Neugestaltung herauskommen kann, liegt auf der Hand. Und das ist in München! Natürlich ist darüber ein heftiger Zeitungskampf entbrannt. Aber die „Firma" macht die Sache doch! — Aus Mainz wird gemeldet, daß Kapellmeister Albert Gorter, zusammen mit dem Mainzer Instrumentenmacher Enders, das Problem des Glockengeläutes sehr gut gelöst habe. Verschiedene Theater, darunter die Hofopern in Wien und Berlin, haben das von Gorter-Enders konstruierte Geläute in Auftrag gegeben. Worin es besteht, wird nicht verraten. Als Kuriosum wird gemeldet, daß Prag am 1. Januar zwei „Parsifal"-Aufführungen erlebt habe, im neuen deutschen Theater unter Zemlinsky in deutscher Sprache (hier singt den Parsifal der Sohn des ersten Parsifal-Darstellers, Dr. *Hans Winkelmann*) und im böhmischen Landestheater in tschechischer Sprache. Hier hat ein junger Maler, Joseph Wenig, Dekorationen und Kostüme entworfen. — Italien kündigt für den Januar sechs Aufführungen an: im Mailänder Scalatheater, im Teatro Costanzi in Rom; im Teatro Communale zu Bologna, im Teatro Regio in Turin, sowie im Teatro Carlo Felice und im Teatro Massino in Palermo. Die Vorstellungen beginnen um ½3 Uhr nachmittags und enden um ½9 Uhr abends. — Paris hat seinen Parsifal bereits gehabt. (Näheres im nächsten Hefte.)

— Zur Zweihundertjahrfeier von *Glucks* Geburtstag finden sich heute schon Ankündigungen. Besonders großartig scheint die Ehrung in Paris zu sein, wo ja der deutsche Meister 1773—1775, sowie 1777 weilte und „Orpheus", „Alceste", „Armida" und „Iphigenie in Aulis" aufführte. In Wien, wo Gluck von 1748 an 25 Jahre als Kapellmeister am Kaiserl. Hoftheater wirkte und seit 1779 seinen ständigen Ruhesitz bis zu seinem Tode hatte, plant man bekanntlich, dem Reformator der Oper ein würdiges Denkmal zu errichten, zu dem am 2. Juli 1914 der Grundstein gelegt werden soll; an der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht Karl Goldmark. In Deutschland sind zwei musikalische Vereinigungen tätig: die Gluck-Gemeinde, an deren Spitze Dr. Max Arend (Dresden) steht, und die neue Gluck-Gesellschaft (siehe Heft 3). Der Dürer-Bund gibt eine umfangreiche Flugschrift 121 (im Buchhandel durch Georg D. W. Calwey in München) von Arend heraus: „Warum sollen wir Gluck feiern?" Wir empfehlen sie der Beachtung unserer Leser. Programmvorschläge für Gluck-Feiern im Konzertsaal finden sich auch darin.

— *Max Schillings* ist, wie bekannt, mit der Komposition einer Oper „Mona Lisa" beschäftigt, zu der die Wiener Schriftstellerin Beatrice v. Vay-Doosky den Text geschrieben hat. Die Handlung hat mit dem Diebstahl des Bildes nichts zu tun, sondern spielt im Jahre 1492 in Florenz. Indessen hat das Bild selbst in dem Werk eine entscheidende Rolle. Voraussichtlich wird die Uraufführung zu Beginn der nächsten Saison am Stuttgarter Hoftheater stattfinden.

— Peter Cornelius' Oper „Der Cid" ist im Herzogl. Hoftheater zu Dessau unter *Franz Mikoreys* Leitung dort zum ersten Male aufgeführt worden. Die Oper ging in der von Max Hasse wiederhergestellten Urgestalt in Szene und erzielte bei trefflicher Rollenbesetzung und glänzender äußerer Ausstattung einen bemerkenswerten Erfolg, der vor allem auf das Konto des wundervollen zweiten Aktes zu setzen war. *E. H.*

— Gleichfalls in Dessau soll eine norwegische Oper die Uraufführung erleben. Christian Sinding, der 57jährig in Berlin lebt, hat soeben seine erste Oper „Der heilige Berg" vollendet. Dora Duncker hat das Textbuch geschaffen. Das Bühnenwerk behandelt in zwei Akten den Konflikt eines Mönches vom Berge Athos, dem heiligen Berge, mit seinem Gelübde ewiger Keuschheit. Aber die Brüder erkennen die Reinheit seiner Liebe an und er findet Verzeihung. Ein Vorspiel führt in die Knabenzeit des Mönches.

— Suppés komisch-mythologische Oper „Die schöne Galathee" ist in hervorragender Besetzung in einer Festvorstellung zugunsten armer Kinder im Gärtnerplatztheater in München gegeben worden. Hermine Bosetti sang die lebend gewordene Statue Galathee, Frau Charles Cahier den Diener Ganymed, Knote den in sein Werk verliebten Bildhauer Pygmalion und Raoul Walter den jüdischen Kunstenthusiasten Mydas. Bruno Walter dirigierte und auch Ernst v. Possart wirkte als Rezitator mit. Wundern muß man sich nur, daß trotz der hohen Preise (bis zu 100 M. für den Platz) nur 1500 M. für den wohltätigen Zweck übrig blieben.

— In Gera ist ein musikalisches Märchenspiel, nach Grimms Märchen „Der Froschkönig und der eiserne Heinrich", aufgeführt worden.

— Im „Estonia-Theater" zu Reval ist Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" in der Uebersetzung von Dr. H. Rosenthal und mit Musik von *Otto Muyschel* zum ersten Male erfolgreich aufgeführt worden.

* * *

— Für das „Siebente große deutsche Bach-Fest" der Neuen Bach-Gesellschaft, das in Wien unter der Führung der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde stattfindet, sind die Tage vom 9.—11. Mai 1914 bestimmt worden.

— Eine Weihnachtsfeier zu wohltätigem Zweck ist in Weimar in der Stadtkirche veranstaltet worden, wobei u. a. eine neue Komposition, das Weihnachtsevangelium (nach Lukas 2, Vers 1—20) von dem Direktor der Großherzogl. Musikschule, Prof. *W. v. Baußnern*, zur ersten Aufführung kam.

— Aus Düsseldorf wird uns geschrieben: Die Firma Leonhard Tietz veranstaltet im Januar und Februar in der städtischen Tonhalle drei Künstlerkonzerte. Mitwirkende sind: Königl. Hofopernsängerin Claire Dux (Sopran, Berlin), Königl. Kammersängerin Martha Leffler-Burckard (Sopran, Berlin), Königl. Kammersängerin Margarete Siems (Sopran, Dresden), Königl. Kammersänger Prof. Dr. Alfred v. Bary (Tenor, München), Königl. Kammersänger Fritz Feinhals (Bariton, München), Kammersänger Heinrich Hensel (Tenor, Hamburg), Prof. Ioan Manén (Violine, Berlin), Prof. Frederik Lamond (Klavier, Berlin), Prof. Alexander Petschnikoff (Violine, München), Dr. Fritz Berend (Klavier, München). — Man wird sich an den Gedanken der von Warenhäusern arrangierten Konzerte in Deutschland nicht ohne weiteres gewöhnen wollen. Die Erinnerung daran ist noch zu lebendig, als Richard Strauß in New York bei einer solchen Veranstaltung dirigierte. Und doch finden wir jetzt die ersten Künstlernamen bei uns in Tietz-Konzerten. Wenn freilich unsere besten Künstler vielfach vor leeren Bänken spielen und noch draufzahlen müssen, kann man sich über diese Tatsache nicht weiter wundern.

— In *Insterburg* hat der Oratorienverein (Dirigent *Franz Notz*) Händels „Messias", in zwei Teilen, mit wenigen Strichen, als höhere „Weihnachtsmusik" aufgeführt. Solisten: Goette, Weinbaum, Gollanin und Weißenborn. Selbst meist weggelassene Nummern, wie die Arie „Erwach zu Liedern der Wonne" und das Duett „O Grab, wo ist dein Sieg", durften nicht fortfallen. Generalprobe, Aufführung und Liederkonzert am dritten Tage waren voll besetzt.

— In Ulm ist in Anwesenheit des Komponisten *Bleyles* „Lernt lachen" mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

— In Bern hat Musikdirektor *Fritz Brun* eine interessante Solistenmatinee gegeben, deren Programm fast ausschließlich aus Premieren Mozartscher Werke bestand. Als besonders wertvoll erwiesen sich eine Fantasie für eine Orgelwalze „Ein Orgelstück für eine Uhr" und zwei Sologesänge mit Orchesterbegleitung: „Misero o sogno" (für Tenor) und „Rivolgete a lui losguardo" (für Baß).

— Dr. *Carl Mennicke* hat es in Helsingfors mit einem „Konsert Mysterieux", in dem Kompositionen von Wagner, Liadow, Saint-Saëns, Conus, Mahler und Richard Strauß aufgeführt wurden, versucht. Währenddem saß das Orchester auf unsichtbarem Podium und der Zuhörerraum lag im mystischen Dunkel. Die Zeitungen fanden das Experiment wohl interessant, aber doch nicht nachahmenswert. Zur Beachtung für das Deutsche Symphoniehaus!

Zur Notiz. Wir bitten wiederholt darum, für die Rubrik „Neuaufführungen und Notizen" nicht bloß die Programme, sondern außerdem druckfertige Manuskripte einzusenden. Kritische Bemerkungen aus anderen Zeitungen werden prinzipiell nicht veröffentlicht.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Förderung der musikalisch-dramatischen Produktion.* Auf der nächsten Hauptversammlung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*“ (in Essen) soll die in Jena angeregte Gründung eines Fonds zur Förderung der musikalisch-dramatischen Produktion unter der Bezeichnung „Richard-Wagner-Fonds“ erfolgen, vorausgesetzt, daß bis dahin die gestifteten Beiträge, denen eine Summe aus dem Vereinskapital angefügt werden würde, eine diskutable Höhe erreicht haben. 3000 M. sind im Kreise des Vorstandes und von zwei verdienten Vereinsmitgliedern bereits in Jena aufgebracht worden, es sind seither erfreulicherweise auch verschiedene Beträge hinzugekommen; es reicht aber noch nicht. Der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ ersucht deshalb wiederholt, sich eifrig an der Sammlung zu beteiligen und auch außerhalb des Vereins stehende Freunde unserer Sache für eine Beisteuer zu gewinnen. Der wichtige Zweck der Stiftung kann nur dann intensiv angestrebt werden, wenn ein hinreichend dotierter Fonds dem Verein die nötige Bewegungsfreiheit gibt. Jeder Betrag von 1 M. aufwärts ist willkommen! (Adresse: Konto No. 5391, Allgemeiner Deutscher Musikverein, Postscheckamt Hamburg 11.) Eine rege Beteiligung aus allen Kreisen wäre im Interesse der dramatischen Komponisten, die heute am schwersten zu kämpfen haben, wohl zu wünschen.

— *Eine halbe Million für Bayreuth.* Durch die Tageszeitungen ging die Nachricht, daß ein Antrag auf eine halbe Million für die „Richard-Wagner-Stipendienstiftung“ dem Bundesrat und dem Reichstag überreicht worden ist. Die Eingabe ist von einer langen Reihe von Korporationen unterzeichnet: Schriftsteller- und Lehrervereine, Musikvereine und Konservatorien, Goethe-Bünde, der Verband deutscher Pfarrervereine, die Universitäten Erlangen und Königsberg, die Technische Hochschule in Darmstadt, Professoren der Hochschule Aachen, der Universitäten Breslau, Straßburg, Münster haben sich der Richard-Wagner-Stipendienstiftung in der Bitte um einen Reichszuschuß angeschlossen. In der Begründung wird ausgeführt, daß die Stiftung mit ihren bisherigen Mitteln nie auch nur der Hälfte der berücksichtigenswerten Gesuche für eine Kunstfahrt nach Bayreuth entsprechen konnte, und daß die erbetene Summe das Geringste darstelle, „was für eine einigermaßen dem nachgewiesenen Bedürfnisse entsprechende Wirksamkeit der Stiftung erforderlich ist“. Es werden die Bewilligungen des Reiches für Zwecke von Wissenschaft und Kunst zusammengestellt und für das „deutsche Olympia“ in Bayreuth ebenfalls das Recht auf einen Reichszuschuß hervorgehoben. — Die Idee ist schön und jeder wird sie gern unterstützen, sobald nur die Stipendienstiftung in ihren Statuten unhaltbare Bestimmungen aufgibt, die den Bewerber vorher auf Herz und Nieren prüften, ob er ein unbedingter Anhänger Bayreuths ist. Es steht geschrieben: „Jedem Gesuch ist anzufügen: 1. eine Bescheinigung über die Mitgliedschaft des Gesuchstellers bei einer für die Sache Bayreuths und der Richard-Wagner-Stipendienstiftung eintretenden Vereinigung seitens der betreffenden Vorstandschaft; beziehungsweise bei Nichtmitgliedern die Erklärung, daß sie nicht Mitglieder einer derartigen Vereinigung sind; 2. ein Ausweis (wenn möglich seitens der Vertretung jener Vereinigung, oder eines Spenders, oder sonstigen bewährten Freundes der Richard Wagnerschen Kunst) mit bestimmter Erklärung, daß der Gesuchsteller unzweifelhaft und wirklich Anhänger der Richard Wagnerschen Kunst, mit dem Gedanken von Bayreuth bekannt, aber nicht in der Lage ist, aus eigenen Mitteln die Kosten des Besuches der Festspiele bestreiten zu können.“ Für derartige Selektionsbestrebungen kann der die a l l g e m e i n e n Interessen vertretende Staat nicht in Anspruch genommen werden.

— *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter.* Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter hat unter dem Vorsitz von Hofkapellmeister *Ferd. Meister* am 22. Dezember in Berlin bei außerordentlich zahlreicher Beteiligung seine diesjährige Generalversammlung abgehalten. In den Verwaltungsausschuß wurden neu gewählt Siegmund v. Hausegger und Hans Winderstein. Für die Orchesterhochschule des Verbandes in Bückeburg wurde ein Prüfungsausschuß gewählt, dem die Herren Prof. Dr. Pfitzner und Prof. Panzner, sowie als Ersatz die Herren Prof. Wendel und Hofkapellmeister Raabe angehören. Ferner wurde die Gründung eines eigenen Verbandsorganes und die Aufstellung einer Gehaltsstatistik sämtlicher Kapellmeister in Deutschland beschlossen; von der Errichtung einer Darlehenskasse wurde abgesehen. Der Verband folgte einer Einladung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer zu einem Festmahl, an dem auch Herr Hofrat Dr. Rösch teilnahm.

— *Ueber deutsche Musikzeitungen und Musikkritiker.* Herr Dr. *Richard H. Stein*, der offenbar als enfant terrible der musikschriftstellernden Welt die Aufmerksamkeit auf sich lenken möchte, schreibt in der „Deutschen Tonkünstler-Zeitung“ (vom 5. Dezember) eine Glosse über deutsche Musikzeitungen, nachdem er sich kürzlich erst in einer französischen Zeitschrift, die sich „den Luxus völliger Unabhängigkeit leisten kann“, über die deutschen Musikkritiker ausgelassen hatte. Herr Stein sagt: „Keine einzige deutsche Musikzeitschrift ist ideell und finanziell völlig unabhängig, in irgend einer Hinsicht nimmt jedes Blatt Rücksichten. . . . Taucht irgendwo mal ein unabhängiger, ehrlicher, mutiger Idealist auf (scilicet: Dr. R. H. St.), der nicht bloß langweiligen Quark breittreten, sondern wirken, helfen, bessern will, so werden ihm gleich alle möglichen Fesseln angelegt.“ Und so fort. Herr Dr. Richard Stein ist nicht logisch: er verdammt in seiner Epistel a l l e deutschen Musikzeitungen. Er muß aber doch notgedrungenerweise die „Deutsche Tonkünstler-Zeitung“ ausnehmen, von der er ja selber einen Teil redigiert, und nicht minder die „Musik“, deren ständiger Mitarbeiter und Musikreferent er ist. Denn niemand wird annehmen wollen, daß jemand so charakterlos wäre, für Zeitungen zu schreiben, deren Wert er innerlich als minimal empfindet, die er nicht achten kann. Auch die „N. M.-Z.“ müßte er ausnehmen; denn Herr Dr. Stein sagt in einem Brief an uns, welch schwere Schädigung sein Ansehen erleide, wenn die Leser einer „Zeitschrift vom Range der N. M.-Z.“ usw. (Nebenbei sei bemerkt, daß Herr Dr. Stein die Klage gegen uns zurückgezogen und nur gegen Herrn P. Bekker gerichtlich vorzugehen gedenkt.) Herr Dr. Stein ist kein unbegabter Kopf, um so mehr sollte er bedenken, was „verpflichtet“. Daß in Deutschland die Musikkritiker in gesellschaftlicher Beziehung, in puncto Anzug fürs Konzert usw., nicht immer auf wünschenswerter Höhe stehen, soll nicht geleugnet werden. Ein Deutscher soll sich darüber aber nicht in französischen Zeitungen lustig machen. So etwas tut man nicht! Viel richtiger wäre es gewesen, mal den U r s a c h e n nachzugehen, warum der deutsche Musikkritiker „formell“ öfter nicht allen Ansprüchen genügen kann, wie es mit der Honorierung steht? Das wäre ein interessanteres Kapitel. Und im Zusammenhang damit möchten wir fragen, ob sich denn die „Deutsche Tonkünstler-Zeitung“ auf so „ideeller“ Stufe zu stehen dünkt, daß sie derartigen Expektorationen über andere deutsche Musikzeitschriften ohne weiteres ihre Spalten öffnen zu können glaubt?

* * *

Personalnachrichten.

— *Otto Heß*, der Dirigent der Münchner Hofoper, ist zum Hofkapellmeister ernannt worden.

— Frau *Berte Schelper* von der Frankfurter Oper ist vom 1. September 1914 ab als Vertreterin der hochdramatischen Partien auf drei Jahre an das Hoftheater in Braunschweig engagiert worden.

— In Frankfurt a. M. ist Prof. *Maximilian Fleisch*, der Direktor des Raff-Konservatoriums, gestorben. Auch als Dirigent des Frankfurter Lehrergesangvereins und des Frankfurter Sängerbundes hat er eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet.

— Prof. *Franz Kullak*, der Sohn Theodor Kullaks, ist in Wilmersdorf, 69 Jahre alt, gestorben. Er hat zahlreiche Werke über den Musikunterricht verfaßt und sich auch als Komponist Ruf erworben. Außer Liedern und Klavierstücken komponierte er die Oper „Ines de Castro“.

— Der französische Pianist und Komponist *Raoul Pugno* ist in Petersburg am Herzschlag gestorben. (Nach Schluß der Redaktion.)

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 8 bringt an erster Stelle ein Klavierstück, Präludium von *Karl Zuschneid*, dem Direktor des Konservatoriums in Mannheim. Dies schön empfundene, echt klaviermäßig gestaltete und dankbare Stück wird allen Spielern willkommen sein. Der satte, pastorale, vollklingende erste Teil wird durch einen leichter beschwingten, dann wirksam gesteigerten Mittelsatz unterbrochen, der, gut vorbereitend, wieder in den Anfang mündet. Das Ganze ist nobel, hat Form und zeigt die Hand des reifen Musikers. — Einen hübschen Einfall hatte der Münchner Komponist *Alexander Kömpel*, als er ein Loblied des „Gassenhauers“ nach Karl Holtei sang. Aber dies in Text und Musik gelungene Stücklein hat Anmut und Geschick und verrät nichts von jener frivolen Weise des heute beliebten Gassenhauers, auch Operettenschlager à la Puppchen genannt. Wir setzen es deshalb doppelt gern an diese Stelle. Ein Vergleich ist lehrreich.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 15. Januar, des nächsten Heftes am 29. Januar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Gesangssache, Lehrer M. O. in Fr. 1. Am nächsten kommt den gestellten Anforderungen das Werk von Adolf Prosniz: Kompendium der Musikgeschichte, Teil I und II. Zum praktischen Studium sind einige Bände der „Denkmäler Deutscher Tonkunst" zu empfehlen, so besonders Band XXXIV (Rhau-Band) und der Haßler-Band (Bayerische Denkmäler). Diese Sammlungen sind bei Breitkopf & Härtel erschienen, jeder Band kostet ungebunden 17 M. Ferner sind bei Bote & Bock in Berlin 16 Bände Musica sacra (à 5 M.) erschienen, die sehr empfehlenswert sind. Schließlich bieten auch die Ausgaben von Riedel und Eitner Material. — Für das Partiturspiel kommen außer Wüllner Bd. III die von Bargiel herausgegebenen Choräle Bachs in Betracht (8 Bände à 1 M., bei Bote & Bock). — 2. Skizze einer Motette bedeutet die ungefähre Ausarbeitung des Vordersatzes, die Führung der Stimmen im polyphonen Mittelsatz (ohne Gegenstimmen) und die Melodieführung im Schlußteil. Je mehr von der Motette vorhanden ist, desto besser fällt natürlich die Zensur aus. Ist die Skizze zu dürftig, so kann sie leicht als „nicht genügend" befunden werden.

A. C. in G. Es handelt sich um einen Namensvetter des Bayreuther Meisters; Der Tannenbaum, Die Rose, Die Erwar-

tung, so etwas hat Wagner nicht geschrieben.

T. G. Leider nicht bekannt. Diese Art von Bezeichnungen ist häufig recht willkürlicher Natur und auch dem Zufall unterworfen. Vielleicht finden Sie selber eine Stelle, einen Anklang, der die Bezeichnung rechtfertigt. Wir würden uns freuen, wenn Sie uns das Resultat mitteilen wollten.

Fr. Kl. in Oe. Die Adressen sind uns leider nicht mehr bekannt. Wir bitten von Einsendungen von Liedern Abstand zu nehmen; die Produktion von Liedern wächst ins Ungeheure.

Lehrer Tr. Stellen Sie sich die Fragen von Ihrem pädagogischen Standpunkt aus? Ein Nur-so-dran-Nippen führt zu nichts. Man muß die Harmonielehre gründlich studieren, sonst hat es keinen Zweck. Wenn Ihre Tochter begabt ist, wird sie sehr bald selber nach Gründlichkeit verlangen, die paar harmonischen Hilfsmittelchen genügen der Wißbegierde nicht. Für die „Meister" kommen die Biographien in Betracht, oder die besonderen Abhandlungen über die Hauptwerke. Beachten Sie unsere Besprechungen.

B—r. Wir glauben, daß die Schweiz die Promotion erlaubt. Fragen Sie bei einer ihrer Universitäten an. Wie oft sollen wir nun noch sagen, daß es einen Dr. mus. bei uns noch nicht gibt, sondern daß der Dr. phil. in Betracht kommt? Nur England (und Amerika) hat den Dr. mus.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 3. Januar.)

W. G. Sch., N. Die 4 Liebespsalmen sind ob ihrer eigenartigen Sprache nicht leicht zu behandeln; die Musik dazu müßte ebenso originell sein. Die schlichten Begleitsätze haben zu wenig Fühlung mit dem inneren Gehalt der Textworte. Die melodische Fassung wirkt — abgesehen von wiederkehrenden rhythmischen Vertracktheiten — mitunter befriedigend.

M. Hl—nik, Landstr—Ostr. Ein im ganzen befriedigendes Arrangement. Veröffentlichen können wir das Notturno nicht.

Osk. W., —au. Die 4 Stücke sind so ziemlich gleichwertig. Die feinere Note, die daraus klingt, zeugt von einem guten Geschmack. Ihrer Erfindungskraft muten Sie zuweilen zuviel zu. Manches klingt gesucht. Wozu das Opus veröffentlichen?

J. B. E. Dem gemütvollen Text entsprechend hübsch vertont.

H. M. B. Die eingesandten Modulationsbeispiele sind ein erfreuliches Zeugnis Ihres Fleißes sowie Ihrer musikalischen Anlagen. Unser Blatt wird Ihnen immer wieder Gelegenheit zur Fortsetzung Ihrer Studien geben.

W. W—da, —itsch. Beide Lieder sind musikalisch gut erfaßt. „Es fiel ein Reif" stünde besser auch in der ersten Hälfte in Moll. „Schaukeln und Gaukeln" wird den Ansprüchen eines Wiegenlieds gerecht.

—er, P—dorf. Ihre phantastisch gehaltene Gesangsromanze hätte in der Begleitung wohl noch reicher ausgestaltet werden dürfen. Das Ganze macht mit seinen grellen Lichtern und abgerissenen Motiven einen skizzenhaften Eindruck.

H. R. II. Der Eindruck von Ihren beiden Stücken ist nicht ungünstig. Bei komplizierten modulatorischen Wendungen läßt Sie die Orthographie im Stich; es scheint Ihnen das nötige theoretische Verständnis zu fehlen. Es wäre Ihnen das Studium einer einfachen Harmonielehre (z. B. von K. Fr. Weinberger, Verlag Beck-München) zu empfehlen.

B. in Asch. Fr. Zimmer: Der Kantor und Organist im ev. Gottesdienst (Vieweg). M. 3.50. Orgelwerke von J. S. Bach mit Bezeichnung der Registrierung und Tempo von P. Homeyer, 3 Bände à M. 2.50 (Steingräber). Wir empfehlen Ihnen, vierstimmige Choralsätze partiturmäßig in den alten Schlüsseln schriftlich wiederzugeben und am Instrument zu üben.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Chorwerke.

Nilson, Einar: Zigeunerlieder aus „Der lebende Leichnam" von Leo Tolstoi 2 M. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Behm, Eduard, op. 46: Wanderlied für zweistimmigen Schülerchor, Partitur 20 Pf. Ebenda.

— op. 46: Wanderlied für Männerchor, Partitur 1 M. Ebenda.

Andreae, Volkmar, op. 24: Zwei Männerchöre, Partitur à 1 M. Ebenda.

Neßler, W., op. 5: Vom Bodensee bis an den Belt für vierstimmigen Knabenchor bearbeitet von J. Leisegang; Partitur 50 Pf. Ebenda.

Hegar, Friedrich, op. 41: „1813". Wir seufzten sieben Jahr entrechtet (Gedicht von Adolf Frey), Ausgabe B, Partitur 1.50 M. Ebenda.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 9

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

Technisch-ästhetische Analysen.

Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.

Sonate in f moll, Opus 5. (Fortsetzung.)

II. Satz. *Andante espressivo.* — Eine andere Welt tut sich im Andante auf. Ausgelöscht ist das Licht des Tages, vorbei alles Kämpfen und Mühen. Die Nacht breitet ihre weiten Schwingen über die Erde, aus dem Weltall grüßen unzählige blinkende Sterne. Zwei Herzen sind in Liebe vereint und halten sich selig umschlungen. Der zweite Satz gehört zum Tiefsten und Schönsten, was der junge Meister uns geschenkt. Es ist ein in ernsten Tönen gehaltenes, weit ab von aller bloßen Sinnenfreudigkeit liegendes Gebilde, ein Liebeslied echt Brahmsscher Art, dessen besondere Weise sich eine eigentümliche Form geschaffen hat.

Zergliedern wir diese, so haben wir es zunächst mit einem in einfacher Liedform gehaltenen Abschnitte zu tun, der in Vorder- und Nachsatz zu 4 und 6 Takten, einen mittleren, 4 und 10 Takte umfassenden Teil, und die um einige Anhangstakte vermehrte Wiederholung des Anfanges zerfällt. Nichts kann in der Form einfacher sein. Aber welche Fülle lauterster Schöne breitet das herrliche Tongebilde vor uns aus! Da ist die vorwiegend aus dem Wechsel von Terzen- und Skalenschritten bestehende Melodie in ihrer ruhig-sicheren rhythmischen Führung, in der Tiefe von bewegten Terzschritten begleitet:



da ist eine Harmonik, die, so wenig Ueberraschungen sie bietet, doch den der sehnsuchtschweren Melodie nötigen dunkeln Untergrund in vortrefflichster Weise darbietet; da ist, im mittleren Absatze, ein Aufblühen und Vertiefen der lyrisch weichen und reinen Grundstimmung, ein Verbinden der beiden Gesangstimmen durch einfache kontrapunktische Mittel, das ganz herrlich und in seiner zwingenden Schönheit unübertrefflich ist:



Kalbeck hat ganz recht, wenn er sagt, das beigegebene Motto:

„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint,
Und halten sich selig umfangen"

sei mehr als Aufmerksamkeit gegen den Dichter Sternau denn als avis au lecteur anzusehen: in der Tat erwuchs ja dieses Tongedicht nicht aus Sternaus Versen; in ihnen fand Brahms nur eine mehr oder weniger entsprechende Stimmung für das wieder, was in ihm damals selbst als wonniger Besitz lebte und nach künstlerischer Gestaltung verlangte. Eine Komposition der Sternauschen Dichtungen selbst, die der Leser in Kalbecks Brahms-Biographie nachlesen wolle, hätte v i e l l e i c h t gewisse äußere Züge

ins Leben gerufen. Hier ist nichts davon zu finden: auf einfachem harmonischem Grunde spannen sich die weiten Bögen einer rein instrumental gedachten Melodie, deren Rhythmus in keiner Weise vom Metrum der Worte des Mottos beeinflußt ist; sie ist in dem ruhigen Atemzuge ihres Auf- und Abwogens, ihrer späteren rhythmischen Belebung ein kaum zu überbietendes Abbild von psychischen Vorgängen, die auch ohne jedes Begleitwort klar zu erkennen und zu verstehen sind.

Auf einige Einzelheiten des ersten Satzabschnittes ist noch aufmerksam zu machen. Was wir an Beethovens Musik so oft bemerken, finden wir auch hier bei Brahms wieder: er vermeidet die einfache Wiederholung voraufgegangener Sätze, sobald in den mittleren Teilen psychische Erregung sich geäußert hat. Nach der erhöhten Intensität des Ausdruckes des mittleren Absatzes wäre die notengetreue Wiederkehr des Anfanges nur ein formal gutzuheißendes Satzelement geworden. Man vergleiche nun Anfang und Schluß des As dur-Abschnittes: dort einfache Grundierung, hier eine Fülle von leiterfremden Halbtönen in der Figuration, die die harmonische Gewandung bunter gestalten, ohne doch ein einziges fremdes und die Ruhe störendes Element in das Ganze hineinzutragen. Das wäre wahrscheinlich geschehen, hätte Brahms die harmonische Basis des ganzen Satzgliedes anders gestaltet, als er es tat; indem er aber die bewegten Oberstimmen auf den festen Grund der ausgehaltenen Töne (*es* resp. *ces*) des Basses stellte, gewann er ein jede etwaige Unruhe dämpfendes Ausdrucksmoment.

Mit kurzem Uebergange wendet sich das Andante einem neuen in Des dur stehenden Abschnitte zu:



Die neue Tonart wird die für den weiteren Verlauf des Satzes bestimmende, so daß dieser auch in ihr schließt. Man mag die Erscheinung vom rein formalistischen Standpunkte aus angreifen, aus der Psychologie des ganzen Satzgebildes heraus begreift sie sich leicht, denn Brahms strebt in ihm einer besonderen Pointe entgegen, die er mit Recht nicht in das tonale Gewand des Hauptgedankens kleidet. Wir werden das einzelne weiter unten erkennen.

Was sich über einem Orgelpunkte auf *des* ruhend, in 2 × 8 Takten, die durch regelmäßige Einschnitte unterteilt sind, darbietet, was sich sodann in neuer Gliederung von b moll ausgehend (wobei der Orgelpunkt aufgegeben wird), weiter ausspinnt, ist zuerst ein absichtsloses Präludieren: nur wer genau zu hören versteht, wird aus dem gleichmäßig ruhigen rhythmischen Gange die latente Melodie hervorklingen hören. Wir finden in dem ersten Halbabschnitte:



vorwiegend nur den Rhythmus als das ausschlaggebende Moment; im zweiten tritt die bekannte Brahmssche freie Oberstimme, die scharf betonte Quinte als neues Element hinzu:

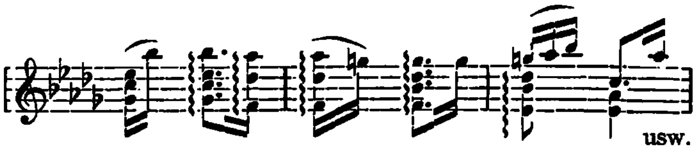


im b moll-Teile wird die Stimmung mit der Preisgabe des Orgelpunktes reicher und bewegter, die tonalen Grenzen erweitern sich und die regelmäßige Periodisierung wird fallen gelassen, der Satz schwillt dynamisch immer kräftiger an. So wächst der Abschnitt von innen heraus, von einem neutralen Ausgangspunkte herkommend, seiner melodischen Krönung in diesem Teile in ganz wunderherrlichem Aufbaue entgegen:



Wieder stoßen wir hier auf eine uns bekannte Ausdrucksart: den kraftvollen Ausbruch des Gefühles im Thema (man sehe in dem ganzen Absatze nicht etwa eine „Variation" des Beginnes des „Poco più lento"!) weist der Orgelpunkt in die rechten Schranken; dieser wird durch seine figurative Einkleidung besonders scharf betont. Aber auch die melodische Führung der Oberstimme selbst sorgt dafür, daß der Ausdruck nicht ins Schrankenlose ausschweife: man sehe, wie nach der Vordersatzbildung (Takt 1—4) von Takt 5 an das Motiv auf der gleichen Höhe bleibt (der Ausdruck des Beharrens, des nachdrücklichen Betonens), wie dies nach dem Triolenaufschwunge immer wieder in die tiefere Septime zurückspringt, sehe endlich, wie der Triolengang der Sechzehntel am Schlusse des Absatzes sich in drei Achteltöne verlängert und die ganze Bewegung (molto riten.) sich verlangsamt.

Das bereitet seinerseits wieder den Eintritt der unveränderten b moll-Stelle vor, die nun abermals in den gleichen, „con passione" zu spielenden Abschnitt über dem figurierten Orgelpunkte auf *des* einmündet. Dieser Satzteil ändert sich jetzt in seinem Verlaufe harmonisch ab: das Andante strebt nach As dur zurück:



Wie Brahms die psychische Region des Ausganges hier zurückgewinnt, ist gleichfalls bemerkenswert durch seine große Einfachheit, der aber schlagende Ausdruckskraft gleichwohl nicht abzusprechen ist: es geschieht durch die Ersetzung des Des dur-Klanges durch den entsprechenden Mollakkord und die Einführung von *fes* statt *f*:



Trotzdem muß nun das mächtige Anwachsen des Ausdruckes, die kraftvoll-männliche Sprache im Vorhergegangenen den wiederkehrenden Hauptsatz selbst irgendwie beeinflussen; jetzt zittert in der weitgriffigen Begleitfigur des Basses die Bewegung der vorher verwendeten Triolen nach. Im übrigen spinnt sich das Andante nun entsprechend dem Beginne fort; nur die Anhangstakte erfahren durch die in zweiseitige Rhythmen zerlegten Triolen des Basses eine neue Bereicherung des Ausdruckes:



Man fühlt, daß sich da ein Neues andeutend vorbereitet.

In dem den Abschluß des Andante bildenden Satze:



schlägt die Stimmung insofern gegen die des Anfanges um, als in ihm gegen die in weiten Bögen sich ausbreitende Melodie dort eine solche tritt, die in engeren Grenzen gehalten ist; jene erscheint wie der Ausdruck suchenden Sehnens, diese wie die Sprache liebenden Bekennens, gefesteter Zuversicht.

Wir kennen diese Melodie aus anderen Fassungen: „Steh' ich in finstrer Mitternacht" oder Mozarts: „Du feines Täubchen" aus der „Zauberflöte". Die Weise ist auch dem deutschen Chorale nicht fremd („Wer nur den lieben Gott läßt walten") und kehrt bei Brahms selbst oft in mannigfachen Abänderungen wieder, von denen Kalbeck einige mitgeteilt hat. Ist der Anklang an das deutsche Volkslied ein zufälliger? Schwerlich. Was könnte als ein Bekenntnis an dieser Stelle des Satzes Besseres stehen als die schlichte und innig-treuherzige Weise, die höchst bezeichnend über einem Orgelpunkte, dem Ausdruck des Beharrens, ruht. Das Thema notengetreu und seinem ganzen Umfange nach zu verwenden, wäre Sache eines Dutzendschreibers gewesen. Aus dieser Melodie, die auch durch die (übrigens nicht genau durchgeführten) Parallelstimmen der sie begleitenden Terzen- und Sextengänge ihre volkstümliche Ausdruckskraft wahrt und steigert, erwächst dem Satze ein machtvoller Abschluß.

Man spricht wohl vom romantischen Ueberschwange seines Stimmungsgehaltes. Nichts kann falscher sein: wo ist hier ein Sichverlieren des Ausdruckes in weiter Ferne, wo ein Uebermaß der harmonischen Untermalung? Bei aller Zartheit des Empfindens zeigt das Andante doch wieder alle jene uns hinlänglich bekannten Merkmale Brahmsscher Kraft und Gesundheit der künstlerischen Gestaltung, die sich nicht in Phantasmagorien verflüchtigt und aus dem Traumlande der Empfindsamkeit den Weg zur Klarheit, zur Befreiung zurück findet.

Die formale Gliederung des Absatzes in 5 + 2 Takte des Vorder- und ebensoviel Takte des Nachsatzes (End- und Anfangstakte fallen zusammen) erkennt man leicht. Die Takte 5—7 und 10—12 korrespondieren in der Ober- und Unterstimme. Nach dem Doppelstriche verwendet Brahms zuerst Takt 1—3 des Themas zur Fortführung des Satzes in zwei Satzteilen (Auftakt und Takt 1 und 2; Takt 2—4), teilt dann das Motiv und benutzt nur seine Hälfte zur Rückleitung des Gedankens nach Des dur über geringfügige Ausweichungen. Sobald das helle F dur erreicht ist, setzt ein gewaltiger dynamischer Aufschwung ein, dem die plötzlich auftretenden Triolen ein besonderes Ausdrucksmoment beifügen. Der wiederkehrende volkstümlich-einfache Sang erscheint nun „molto pesante" in majestätischem Fortissimo, während die Triolen (die Angabe 6 = Sextolen ist selbstredend durch zwei 3 = Triolen zu ersetzen) ihren kräftigen rhythmischen Schlag ununterbrochen dazu geben. Wie kann man da von „berauschender Glut", wie es geschehen ist, reden wollen! Wo steckt denn in aller Welt hier rein sinnlich wirkender harmonischer Glanz, wo Himmel und Erde stürmende melodische Pracht, was alles doch allein Ausdruck solcher Glut sein könnte? Nein, hier ist der der reinen Empfindungswelt des Anfanges entsprechende Höhepunkt des ganzen Satzes, hier der Ausdruck seligen Jubels, eines Glücksgefühles, das sich zu stolzer Kraftentladung steigert, die in breiten Klängen machtvoll austönt.

Man sehe den formalen Aufbau der Stelle: der Vordersatz des Themas kehrt in den Takten 1—5 nicht ohne einige harmonische Abänderung wieder; auch die Nachahmungen sind zu beachten:



Takt 6 und 7 erscheinen darauf zur Rückleitung nach Des dur, worauf das Eingangsmotiv die letzte Steigerung einleitet:



Ist es nun als ein rein musikalisches Ausdrucksmittel zu betrachten, wenn Brahms in den den Abschluß des ganzen Satzes bildenden Adagiotakten zuerst den Bekenntnissang in breiter Vergrößerung der Werte:



wiederholt und ihm das Motiv des Beginnes:



folgen läßt? Sicherlich nicht. Was so die Brust in tiefstem Gefühle bewegt hat, muß nachhallen, voll austönen, und was ist da natürlicher, daß nun der Geist zum Ausgangspunkte all dieses reichen Lebens zurückschweift? Und wie unsagbar herrlich, wie tief und überzeugend wahr gestaltet Brahms den schließlichen Ausklang des Ganzen! Man sehe, um das zu erkennen, die Steigerung der Dynamik in dem dreimaligen, in immer höherer Lage erfolgenden Einsatze des ersten Motives und dessen Einmündung in die Andeutung des Auftaktes des Bekenntnismotives:



als Schluß des Ganzen. Die Dynamik kann Ausdruck des alleräußerlichsten Wesens sein; hier ist sie ein tiefes psychologisches Moment: immer stärker tritt das ins Bewußtsein, was der Anfang all der Seligkeit war . . .

Gewiß: eines läßt sich gegen den Satz einwenden: er wahrt die Tonalität nicht. Aber soll man wirklich den Schulmeister gegen den Dichter ausspielen? Nur Pedanten- und Stubenhockergelehrsamkeit stellt Gesetze auf, nach denen sich die Künstler richten sollen, dichterische Kraft aber wirft sie fröhlich über den Haufen. Das hatten schon die Klassiker, Beethoven vor allem, getan, und die Romantiker waren ihnen da nicht zum Schaden ihrer Kunst gefolgt, wie man besonders hübsch an Schumann nachweisen kann. Brahms erwächst die Form jedesmal aus dem besonderen Gehalte seiner Werke. Wer wollte ernsthaft behaupten, daß sie hier dem Ideengange des Satzes, der sich als wohlgegliederte Folge psychischer Stimmungen darstellt, nicht in jedem Zuge entspräche?

III. Satz. *Scherzo. Allegro energico.* — Das Scherzo ist, so lebensstark und wirkungsvoll auch seine Tonsprache ist, doch der Teil der Sonate, der, wenigstens in seinem Hauptsatze, am wenigsten individuelles Leben zeigt. Aber er ist ein glänzendes Klavierstück und voller Energie und Bewegung, er zeigt rhythmische Kraft und Mannigfaltigkeit und hat allerlei an harmonischen Feinheiten aufzuweisen, so daß man den Umstand, daß er sich an einer Stelle in Figurenspiel verliert, gar wohl übersehen kann, wenngleich dies in einem nur geringen inneren Zusammenhange mit dem führenden Gedanken selbst steht.

In kräftigem Anhiebe, wie in sausender Schärfe, setzt der rhythmisch überaus reizvoll ausgestaltete Hauptgedanke ein:



Er setzt sich aus Skalenschritten zusammen. Die Harmonisierung zeigt in den untersten Baßtönen eine von der siebenten Stufe der Tonleiter ausgehende, durch Ganz- und Halbtöne aufsteigende gerade Linie, die in die Tonika

von b moll leitet. Die Melodie selbst ist abgesehen von ihrer rhythmisch scharfen Prägung auch harmonisch wirksam, weil sie sich, in ihrem Verhältnisse zur Begleitung betrachtet, als Folge von Akkord-, Durchgangs- und Wechseltönen darstellt. In 4 Takten erreicht der Satz, von der verminderten Septimenharmonie *e-g-b-des* ausgehend, die Tonika *f*, moduliert dann nach b moll, wiederholt diese Zweiteilung in es moll und schließt in b moll ab. Erst zu Ende des ganzen Hauptsatzes wird der tonische Dreiklang abschließend erreicht.

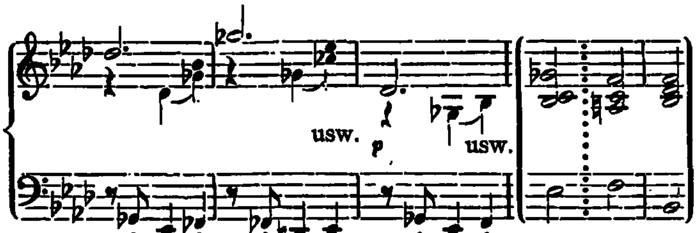
Nach dem zweiten b moll-Schlusse erscheint das Thema in umgekehrter Folge seiner Töne, von akkordischen Schlägen begleitet im Basse:



ihm schließt sich ein Einschiebsel von 4 Takten an, dessen Baß den Rhythmus von Takt 2 in der melodischen Gestaltung von Takt 6 festhält, während die Oberstimmen ein bisher unbenutztes Bild ergeben:



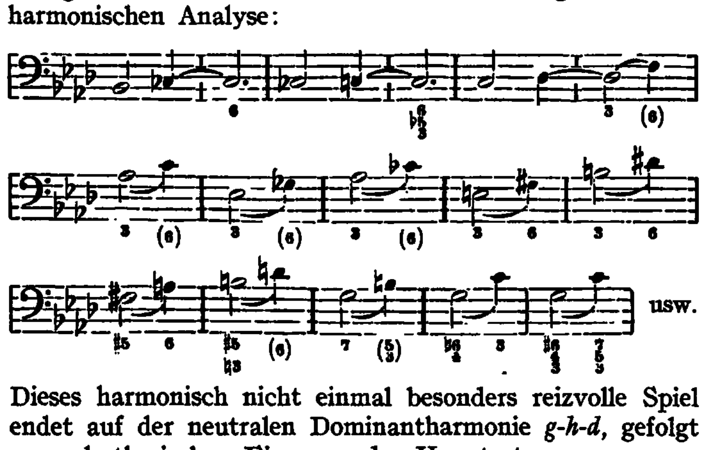
Die gleiche Umkehrung des führenden Gedankens wiederholt sich weiter von *d* im Basse aus, den Satz nach es moll mittels eines Halbschlusses tragend; die Einschalttakte werden auf 8 (2 × 4) gebracht; man beachte ihre abgeänderte Form: die Linien steigen nicht mehr nach oben. So wird der Abschluß des Satzes vorbereitet, der sich regelrecht kadenzierend vollzieht:



Mit dem schon im sechzehnten Takte verwendeten und hier abermals gebrauchten Figurationsmotive:



baut Brahms nun den mittleren Teil des Hauptsatzes auf. Die ganze Stelle erfordert nur die Andeutung einer rein harmonischen Analyse:



Dieses harmonisch nicht einmal besonders reizvolle Spiel endet auf der neutralen Dominantharmonie *g-h-d*, gefolgt vom rhythmischen Eingange des Hauptsatzes:



der darauf, um seinen Anfangston gekürzt, in den rhythmisch umgewandelten zweiten Takt:



übergeht, worauf der Hauptsatz wieder beginnt. Ihn hat Brahms nur leicht geändert: der dritte Takt bringt in der Baßlinie die Nachahmung der Oberstimme; nach 8 Takten erfolgt die Wiederholung in es moll, sie wird aber nach 2 Takten aufgegeben und der Satzanfang auf die verminderte Septimenharmonie der siebenten Stufe von f moll (*e-g-b-des*) und, nach zwei weiteren Takten, von b moll (*a-c-es-ges*) verlegt. Von hier aus bildet sich durch die gleiche Harmonie ein abwärts steigender Gang und in breiter Kadenzierung:



geht der Satz zu Ende.

Im T r i o finden wir als leitendes Thema eine der schönsten Melodien, die Brahms je gesungen:

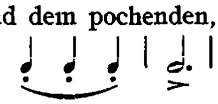


Was könnte einfacher sein, als dies aus einigen Terzen- und Skalenschritten zusammengewobene Gebilde, dessen besonderer Reiz in seiner wundervollen rhythmischen Gliederung liegt: man achte auf den festen bestimmten Terzschritt des Einganges; dann ruht die Melodie 2 Takte lang, schreitet in gleicher Bewegung schrittweise aufwärts, durch zwei Terzen und einen Halbtonschritt abwärts und erhält einen unerwarteten weiblichen Schluß — die denkbar größeste Fülle auf kleinem Raume! Man kennt das gleiche Dunkel der harmonischen Färbung an solchen ihrer inneren Art nach dieser entsprechenden Weisen Beethovens und Schuberts, die plötzlich, echte Kinder des Humors, aus den Fluten mächtiger Tonbewegung emporsteigen oder in jähem Wechsel Ausbrüche wohligen Behagens, beglückenden Kraftgefühles oder grimmen Trotzes ablösen. Wer wollte da immer von bloßer „musikalischer Forderung" sprechen und sagen: derlei „Kontraste" liegen im Wesen der Instrumentalmusik begründet. Das Entgegengesetzteste beeinflußt den Menschen, sein Denken und Fühlen; aus Leid und Freud ist das Leben gemischt. Nach seinem eigenen inneren Bilde gestaltete sich der Mensch die Instrumentalmusik. Der Künstler überwindet in seinem Werke beides, Weh und Wonne des Menschenschicksals. Indem er die Gegensätze versöhnt, die das Werk seines Geistes und seiner Hand durchfluten und zu künstlerischer Einheit zusammen strömen läßt, erhebt er uns in die Regionen eines höheren Seins, das von der gemeinen Wirklichkeit nichts weiß. So dürfen wir von der weltüberwindenden Kraft des Humors insbesondere in Beethovens Musik sprechen.

Es wäre nicht ohne großen Wert, einmal die gegensätzlichen Stimmungen, die in Brahms' Scherzi zu Worte kommen, nebeneinander zu setzen und nach Möglichkeit mit Worten festzustellen. Die Arbeit läßt sich an dieser Stelle nicht vornehmen. Vergleichen wir für einen Augenblick nur einmal sein viertes Werk, das Scherzo in es moll, mit dem uns hier beschäftigenden Satze. Triogedanken, wie die beiden des op. 4, konnte Brahms hier unmöglich

verwenden: der bohrende, pochende Ausdruck des Hauptsatzes dort verlangte als elementare Gegensätze den freien Schwung, den wundervollen Fluß des ersten, die jauchzende Kraftfülle und rhythmische Energie des zweiten Triothemas. Hier, in op. 5, hat sich ein in wuchtig gefügten, aber einfachen, klaren Gedanken äußerndes Fühlen ausgesprochen: der Gegensatz oder, wenn man will, der Ausgleich verlangt leidenschaftslos ruhige Linien, aber gleichwohl kräftige, männliche Färbung der harmonischen Grundierung, er heischt sozusagen Feuer unter der wenig bewegten Oberfläche, das im gegebenen Augenblicke lodernd emporschlagen muß.

Mit diesen Worten habe ich den inneren Aufbau des im ganzen sehr leicht zu verstehenden Trios anzugeben versucht. Der äußere ist dieser: der führende Gedanke umfaßt zwei parallele Abschnitte von je 8 Takten, die beide in die Dominante auslaufen, also tonal nicht abgeschlossen sind. Wir haben Derartiges schon oft angetroffen; auch die Rolle der Terz in Brahmsens Melodik ist uns schon aus gar manchem Beispiele klar geworden, so daß wir darauf hier nicht mehr einzugehen brauchen.

Aus dem Terzschritte des Anfangs und dem pochenden, drängenden Rhythmus des Basses: 
geht nun die erste größere Weitung des Gedankens hervor. Wir bemerken diese Motivteilung:



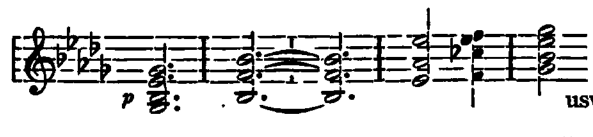
und ihre aufwärtsgerichtete Bewegung und sehen dann weiter, wie das Motiv der drei Vierteltöne in umgekehrter Richtung zur Beschwichtigung dient und damit wieder in die anfängliche Ruhelage zurückleitet:



Dieses sequenzenhafte Weiterspinnen ist an sich nicht sonderlich bedeutend und reizvoll, wundervoll sind aber hier, wie im ganzen Satze, die Baßlinien geraten.

Man hört oft von organischer Geschlossenheit eines Kunstwerkes reden, ohne daß die Sprecher sich über den Begriff klar zu sein scheinen. Er wird durch die Gebiete des Tonalen und Rhythmischen selbstverständlich nicht entfernt erschöpft, verlangt vielmehr vor allem die Erkenntnis der Thematik und der inneren Bedeutung der Motive und Motivteile und schließlich volles Verständnis für die Syntax und für noch manches andere. Die einzelnen Erscheinungen sind oft nicht ganz leicht aufzufinden.

Wer den Triosatz nach der Wiederholung des ersten Abschnittes weiter verfolgt, wird vielleicht von hier ab:



keine Steigerung, eher (durch das auftretende Moll) eine Trübung des Gedankens zu finden wähnen. Darauf wäre zu erwidern, daß auch der Begriff des Mollgeschlechtes ein relativer ist und a priori keine Trübung zu bedeuten braucht, daß sich aber gerade an dieser Stelle eine große Steigerung anbahnt. Und zwar durch die formale Ausgestaltung der Stelle: dem ursprünglich achttaktigen Abschnitt wird die weibliche Endung  genommen, er wird weiter auf 7 Takte verkürzt, der siebente Takt aber gleichzeitig als Beginn des nächsten Absatzes verwendet, der dann seinerseits durch Anhangstakte auf die Zahl 15 gebracht wird:



der langverhallende Ausklang bringt die nötige Wiederherstellung der psychischen Gleichgewichtslage, so daß der Triohauptsatz sich wiederum unmittelbar anschließen kann. Er ist zunächst unverändert, abgesehen von der höheren Lage. Aber die oben erwähnten voran treibenden Kräfte sind nicht umsonst am Werke gewesen, also die Motivteilungen, die dynamischen Akzentuierungen, die Satzzusammenziehung: sie bereiten die Rückkehr des Anfanges des Scherzos vor.

Zunächst kehrt sich der zweite Abschnitt:



von des moll ausgehend, von dem tonalen Bezirke des Anfanges völlig ab und gibt die erste Fassung des Gedankens auf, indem er sich in eine gerade Linie der Oberstimme auflöst (wir kennen diese Bildung, die in Brahmsens Musik einen äußerst aktiven Sinn bekundet). Dazu gesellt sich beim Ces dur-Abschlusse das Hauptmotiv des Satzbeginnes, wiederholt sich zu starken Schlägen der Oberstimmen, bis im fröhlichen Forte die Takte 5 ff. erscheinen, mit denen nun ein Spiel kräftigen Behagens anhebt:



Dieser kurze Abschnitt geht in einen doppelten, zur Tiefe prasselnden Unisongang über, der die Rhythmen des Hauptgedankens:  benutzt; zu breiten, aufwärtssteigenden Akkorden der Oberstimmen gesellt sich das Sequenzenmotiv der drei Vierteltöne, und der Abschnitt kommt auf der Dominantseptimenharmonie zur Ruhe. Zum Uebergange in den Anfang benutzt Brahms nun die aufwärtssteigende ornamentale Linie des Einganges; er zwängt sie in eine dreimal wiederkehrende eintaktige Gliederung und fügt daran jedesmal den Satzanfang, der in Des dur, es moll und b moll erscheint:



So entstehen drei viertaktige Satzteile, an deren letzten sich der Wiederbeginn des Scherzo ungezwungen anschließt.

Die einzelnen Ausdrucksformen des humoristischen Gegensatzes, der den Satz durchzieht, breit darzulegen, ist unnötig. Man findet sie im steten Wechsel der Rhythmen, der tonalen Kreise, der Bewegungsarten, der melodischen

Bildungen, der homo- und polyphonen Schreibweise u. a. m. Was übrigens die letztere anbetrifft, so macht Brahms hier von ihr nicht sehr ausgiebigen Gebrauch. Begreiflich genug: jede Ueberladung mit syntaktisch schwerem Gehänge würde das Bild kraftvoller Lebensfreude nur gestört, wenn nicht zerstört haben. (Schluß folgt.)

Beiträge zur Lebensbeschreibung Johann Ladislaus Dusseks.

Von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

Die beginnende zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts führt bei den ausübenden Künstlern eine eigentümliche Sitte herauf. Wie es im Mittelalter die fahrenden Sänger, die Troubadours und Minnesänger hinauszog, ihre Weisen klingen zu lassen, so in jener neueren Zeit die Virtuosen auf fast allen denkbaren Instrumenten. Wollte man weiteren Vergleichspunkten zwischen diesen beiden Arten von Musikern nachspüren, so könnte man deren gewiß eine ganze Reihe aufdecken. Nur daran sei jedoch hier erinnert, daß beide dasselbe Los hatten, von der Welt, so reichlich ihnen auch manchmal der klingende Lohn zuteil ward, im allgemeinen einerseits geächtet oder doch wenigstens gering geschätzt, anderseits wieder — besonders von den Frauen — gern gesehen, gehätschelt und — geliebt zu sein. Während sich jedoch der Minnegesang lange Zeit unvermindert in musikalischer Reine und hoher Blüte erhielt — der Grund davon liegt in der Natürlichkeit seiner Entstehung und Pflege —, trug das Virtuosentum den Grund seiner Entartung schon von Anfang an in seinem Ziel, zu gleißen und zu glänzen. Nur wenige hatten die künstlerische Kraft, ihre technischen Fertigkeiten ihren musikalischen Anlagen dienstbar zu machen. Die es z. B. unter den Pianisten vermochten, lassen sich an den Fingern herzählen, und wenn dabei der Namen Clementi, Joh. Lad. Dussek und der etwas späteren J. B. Cramer, John Field, Ludwig Berger, Aug. Al. Klengel, Joh. Nep. Hummel und Ign. Moscheles gedacht ist, von denen einige schon schwerlich mehr zu den eigentlichen Reisevirtuosen zu rechnen sind, so wird kaum ein bedeutender von der Wende des 18. Jahrhunderts übergangen worden sein.

Von den genannten hat eigentlich nur Moscheles, und zwar nach seinen eigenen Tagebüchern von seiner Frau, eine ausführliche Lebensbeschreibung in Buchform erhalten. Nur von L. Berger und — ganz neuerdings — von Field sind noch Denkmäler ihres Lebens in mäßigen Bändchen vorhanden: Von jenem aus der Feder seines Freundes L. Rellstab nach eigenen Erinnerungen, von diesem aus der Heinr. Dessauers auf Grund selbständiger Forschungen (Musikalisches Magazin, No. 44, Langensalza 1912). Dazu ist nun eine ziemlich umfangreiche Arbeit über Clementi vom Schreiber dieser Zeilen getreten. (Sie ist eben bei Herm. Beyer & Söhne in Langensalza erschienen.)

Die folgenden Ausführungen wollen Beiträge zur Lebensbeschreibung eines der andern aus dem Kreise der bedeutendsten reisenden Pianisten, Johann Ladislaus Dusseks, bieten, und zwar nur Beiträge aus einem bestimmten Lebensabschnitt, aus den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts. Doch muß zuvor trotzdem, um das Bild zum Ganzen zu runden, einiges über ihn als Menschen und Künstler, sowie über seine Frühzeit vorausgeschickt werden.

Mit Hinblick auf seine Persönlichkeit erinnert der spätere Dussek — aus seiner Jugend ist wenig über seine Wesensart bekannt — an den Field der späteren Jahre: Ungebundenheit und Unbefangenheit im Verkehr, Unabhängigkeits- und Bequemlichkeitsliebe, Neigung zu reichlichem Weingenuß und guter Tafel entdecken wir an Dussek ebenso wie an Field — bei diesem nur, wenigstens was sein um nichts bekümmertes, ungeniertes Benehmen angeht, in erhöhtem Grade, während sich wieder Dusseks Neigung zu einem bequemen Leben besonders in den letzten Jahren fast krankhaft steigerte. Das unstete Leben mag derlei Schwächen gefördert haben; aber man geht fehl, wenn man daraus auf die ganze Virtuosenwelt im allgemeinen als auf eine Welt der Ungebundenheit und Zügellosigkeit schließen wollte. Denn wenn es auch nicht von der Hand zu weisen ist, daß gerade die Freiheit der künstlerischen Berufe ungefestigte Naturen unfrei machen kann, so wird man, um bei den Klavierspielern zu bleiben, außer Field und Dussek schwerlich einem der oben angeführten einen dahingehenden Vorwurf machen können. Sie waren im Gegenteil, soweit wir über ihre Wesenseigenschaften unterrichtet sind, wohl insgesamt Menschen von den besten bürgerlichen Tugenden, von sonstigen kleinen menschlichen Schwächen natürlich abgesehen.

Das soll nun aber nicht bedeuten, daß Dussek und Field auch nur tadelnswerte Herzenseigenschaften gezeigt hätten. Was in dieser Hinsicht von Field überliefert ist, möge man bei Dessauer a. a. O. nachlesen. Ueber Dussek sei hier gleich vorausgeschickt, daß seine Zeitgenossen ihn als Menschen von herzlichem, anhänglichem und bravem Wesen, von Gerechtigkeitsliebe und Unparteilichkeit schildern. „Er besaß," schreibt von ihm ein Pariser Freund im Jahre 1812, als er der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" Dusseks Tod mitteilt, „keine Schwächen, als die von so übermächtiger Phantasie und reizbarer Empfindung unzertrennlich, und eben um dieser ihrer Quellen willen jedem verzeihlich erscheinen . . ."

Als Klavierspieler konnten sich mit Dussek nur wenig messen: Nachdem Mozart gestorben war und Clementi aufs öffentliche Spiel — gegen 1800 — freiwillig verzichtet hatte, hätte ihm höchstens Cramer und vielleicht auch der junge Field den ersten Rang streitig machen können. Was man an Dusseks Spiel vor allem zu preisen pflegte, war dessen technische Sauberkeit und Bestimmtheit sowie vor allen Dingen — hier müssen wir auch an die stärkste Seite Fields denken, den süßen Gesangston seines Vortrags — der tiefbeseelte Ausdruck. Ja man hat vielleicht mit Recht behauptet, daß Dussek der erste Spieler war, der das Hammerklavier zum „Singen" brachte. Der Komponist Dussek war zu seinen Lebzeiten und noch jahrzehntelang nach seinem Tode in jedem musikalischen Hause heimisch; heute ist er als solcher zwar noch nicht gerade vergessen, seine Beliebtheit hat aber seit einem halben Jahrhundert recht abgenommen. Das ist eigentlich, wenn seine Werke denen der bedeutendsten Klassiker an Bedeutung auch sehr nachstehen, zu bedauern; denn sie sind in der Mehrzahl doch recht anständige Erzeugnisse, die, so sehr sie es auch oft mehr auf äußern Glanz absehen, doch meist der Anmut und auch eines gewissen inneren Gehaltes nicht entbehren. Wir besitzen aus seiner Feder 12 Klavierkonzerte und ein Doppelkonzert, über 50 Klaviersonaten zu zwei und 9 zu vier Händen, außerdem eine Fülle Kammermusik, worunter sich nicht weniger als 80 Violinsonaten befinden.

Dies zur Schilderung der Wesensart Dusseks. Die folgenden Ausführungen werden, wie angedeutet, Einzelheiten aus seinem spätern Leben bringen. Doch wird es willkommen sein, erst ein paar Worte über seine frühern Jahre zu vernehmen [1].

Johann Ladislaus (eigentlich Wenzeslaus) Dussek ist am 12. Februar 1760 (oder einige Tage früher) zu Cáslav in Böhmen geboren. (Die übliche Angabe seines Geburtstages als des 9. Februar 1761, die alle Nachschlagewerke aufweisen, ist, wie ich in Erfahrung gebracht und bereits a. a. O. nachgewiesen habe, zweifellos falsch.) Schon mit jungen Jahren von seinem begabten Vater, dem Kantor Johann Dussik (so die amtliche Schreibweise des Namens), im Klavier- und Orgelspiel unterwiesen, kam er als Sopransänger unter die musikalische Obhut eines Verwandten, des Chordirektors P. Ladislaw Spinar und wurde dabei von Jesuiten in den Wissenschaften unterrichtet. Nachdem er zwei Jahre in Kuttenberg als Organist gewirkt hatte, wurde er in Prag zum philosophischen Magister befördert, und nur dadurch, daß ihm seiner Jugend halber die Aufnahme in den Zisterzienserorden verweigert wurde, blieb er der Kunst erhalten.

Nun trieb es den jungen Musiker hinaus in die Welt. Die ersten Jahre dieser Reisezeit finden wir ihn in Mecheln, Berg-op-Zoom, Amsterdam, dem Haag als Klavierspieler und -lehrer sowie als Tonsetzer. Weiter ging's dann nach Hamburg, wo er Ph. E. Bach aufsuchte, und wieder nach dem westlichen Deutschland, worauf er (1786) sogar bis Polen gekommen sein soll. In demselben Jahre noch ist er in Paris, darauf in Italien, wo ihm ein Bruder lebte, anzutreffen. 1788 kehrte er nach Paris zurück, ging zwei Jahre später nach London und lebte hier in England, nachdem er sich mit der Tochter des Gesanglehrers und Musikalienverlegers Domenico Corri vermählt hatte, bald ein Jahrzehnt geruhigen Lebens. Doch das Schicksal wollte ihm übel. Er hatte sich mit seinem Schwiegervater in Geschäftsangelegenheiten eingelassen; sein Unternehmen mißglückte aber, da er sich besser auf Notenschreiben als auf Banknoten verstand, und in Gefahr, seiner Schulden halber ins Gefängnis zu kommen, floh er nach Deutschland zurück und traf wohl noch Ende des Jahres 1799 oder doch zu Beginn des nächsten Jahres in Hamburg ein; wenigstens erwähnt der Hamburger Berichterstatter der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" ihn bereits in der Nummer vom 5. Februar 1800 als dort anwesend.

Hier beginnt nun der Anfang unserer ausführlicheren Schilderung, die aber gleich mit einer noch ungeklärten Ueberlieferung einzusetzen hat. In die folgende Zeit hat man

---

[1] Ausführlicheres darüber ist vom Schreiber dieser Zeilen vor einiger Zeit in der Allgemeinen Musikzeitung mitgeteilt worden.

nämlich eine geheimnisvolle Liebesgeschichte Dusseks verlegt. Leider habe ich die ursprüngliche Quelle dafür noch nicht ausfindig machen können, sondern bin lediglich auf Fétis (dessen biographisches Lexikon 1862 erschien) als Gewährsmann angewiesen. Bei ihm hat die ganze Sache diese kurze Darstellung: In Hamburg habe sich für Dussek eine nordische Fürstin entflammt, die ihn entführt und mit ihm in der Nähe der dänischen Grenze zurückgezogen (dans une retraite) beinahe zwei Jahre lang gelebt habe.

Ich vermag hier nicht zu entscheiden, ob dieser Bericht einer tatsächlichen Grundlage entbehrt oder ob er nicht doch am Ende eine Irreführung oder nachträgliche Erfindung bildet. Indem ich aber die hier folgenden Zeitangaben für diese beiden Jahre näher ins Auge fasse, möchte ich mich am ehesten für die letzte von beiden Ansichten entscheiden. Schließlich kann ja auch, sollte ihr Ursprung wirklich in Dusseks Lebzeiten zurückfallen, zu einer Irreführung vielleicht der Umstand beigetragen haben, daß sich der Künstler wegen seiner Flucht aus England, soweit es ihm sein künstlerischer Broterwerb gestattete, geflissentlich etwas zurückgezogen gehalten haben mag. Jedenfalls ist aber das eine sicher, daß obige Notiz von einer Entführung und Zurückziehung Dusseks gen Norden auf beinahe zwei Jahre hinaus zum mindesten an starker Uebertreibung leidet.

Die „Allg. Mus. Ztg.", an deren Hand wir uns auch weiterhin unterrichten können, gedenkt Dusseks wieder in ihrer Nummer vom 5. März 1800 in ganz kurzen Worten. Ein paar bestimmte Daten erhält man ebenda aber erst im 4. Jahrgang (1802), wo ein Korrespondent für seine Konzerttätigkeit des Jahres 1800 den 24. Februar und den 17. April anmerkt.

Zwar hört man erst im nächsten Jahre (1801), als er am 5. März im Konzert eines Kammersängers Dusart mitwirkt, wieder von ihm, aber eine Nachricht, die aus dem Monat Mai dieses Jahres — immer noch aus Hamburg — stammt, ist von um so größerer Wichtigkeit, als sie die Bemerkung mit unterlaufen läßt, daß sich der Künstler „bekanntlich schon seit anderthalb Jahren" in Hamburg aufhalte. Es sei außerdem, da Dussek in einem bald zu erwähnenden Brief auch des Komponisten Himmel gedenkt, gleich hier mit bemerkt, daß in demselben Bericht hauptsächlich von dem Zusammenspiel des ersten mit diesem preußischen Kapellmeister auf zwei Pianoforten des ausführlichen die Rede ist.

Ein anderer Brief Dusseks, der ungefähr in der Zeit, in der wir jetzt stehen — unterm 12. Juni 1801 —, aus Hamburg an seinen Londoner Freund Muzio Clementi gerichtet wurde, ist ebenfalls noch erhalten geblieben und fand in „The Pianoforte Sonata" von J. S. Shedlock (London 1895, S. 143 f.) Aufnahme. Da das Schreiben für uns in mehr als einer Beziehung von Bedeutung ist, gebe ich hier den größten Teil der ersten in französischer Sprache abgefaßten Hälfte verdeutscht wieder:

„Ich habe Ihren Brief sowie das Handschreiben darin von meiner Frau mit außerordentlichem Vergnügen gelesen, und ich bin über das Verlangen, das Sie bezeugen, mich in London wiederzusehen, außerordentlich gerührt. Aber da ich mich nun einmal auf dem Festland befinde, so vermag ich dem Wunsche, meinem Vater einen Besuch abzustatten, nicht zu widerstehen, um so mehr, da ich ihm schon geschrieben habe, daß ich ihn diesen Sommer bestimmt aufsuchen werde. Ich weiß aus seinen Briefen, daß er diesen Augenblick als größte und vielleicht letzte Freude seines Lebens ersehnt; einen Greis von 70 Jahren in einer solchen Erwartung zu täuschen, hieße seinem Tode vorgreifen. . . . Mein Entschluß ist daher gefaßt, die Reise nach Böhmen zu machen, unterwegs Dresden, Prag und Wien mit zu besuchen, wo ich, wie ich weiß, die Auslagen meiner ganzen Reise und mehr verdienen kann — und gegen den November nach London zurückzukehren. (Sie können darauf rechnen.) . . ."

Von weiteren Mitwirkungen Dusseks in Konzerten erfährt man aus dem Leipziger Fachblatt, daß dies in einer Veranstaltung des englischen Sängers Braham und der Madame Storace zu Ottensen bei Altona — also auch nicht weit von Hamburg — am 1. August 1801 sowie in einem Konzert des Violinspielers Jarnovick am 28. November d. J. wieder in Hamburg selbst der Fall war.

Der Künstler scheint sich, obgleich er schon lange die Absicht hatte, seine böhmische Heimat wieder aufzusuchen, aus mir unbekannten Gründen doch wohl längere Zeit über das Wohin unschlüssig gewesen zu sein. Darüber gibt der an Ignaz Pleyel, den Pariser Komponisten und Verleger, gerichtete kurze Brief, der im Original wieder französisch geschrieben und bei J. B. Weckerlin, „Musiciana" (Paris 1877, S. 297) wiedergegeben ist, einen deutlichen Hinweis:

Hamburg, den 2. Februar 1802.

„Mein lieber Pleyel,

Madame de Lannoy [1], deren Bekanntschaft Du während Deines Aufenthaltes in Hamburg gemacht hattest, möchte ein Konzert ihrer Komposition drucken lassen. Wenn Du die Partitur der Betrachtung unterzogen haben wirst, wirst Du sehen, daß es sehr glänzend und nicht schwer ist, so daß es einen genügend hübschen Absatz erlangen wird, so daß Du auch nichts riskierst, es bei Dir stechen zu lassen, und außerdem wirst Du mich selbst Dir unendlich verpflichten.

Wie bist Du mit Himmel zufrieden? Ich ersehe aus der Zeitung, daß er in Paris ganz gute Geschäfte macht. Ich reise in kurzer Zeit nach London ab, um dort ein neues Konzert hören zu lassen, und gegen Ende Juni werde ich sicher nach Paris kommen; versieh Dich also mit einem guten Vorrat an Burgunderwein, den Du mir noch schuldig bist und den ich am Ende doch noch bei Dir trinken werde.

Tausend freundschaftliche Grüße an Deine Frau und Deine kleine Familie,

Dein Freund
Dussek."

Recht wenig in Uebereinstimmung mit diesem freundschaftlichen Schreiben steht eine von Dussek unterzeichnete Anzeige im Intelligenzblatt der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung", die dort noch Ende des obigen Jahres 1802 (S. 29/30) veröffentlicht wurde. Lesen wir sie ebenfalls [1]:

„Jedem das Seine.

Herr Pleyel in Paris, der, seitdem er das Publikum seltener mit eigenen Werken beschenkt, als Verleger eine desto emsigere und oft wunderliche Industrie mit Werken anderer Komponisten treibt und diese auch schon mit mehreren von ihm nachgestochenen Werken meiner Komposition getrieben hat, lies vor einiger Zeit die von mir in London unter dem Tittel

Dussek's Instructions etc. bey Corri Dussek et Co.

herausgegebene Klavierschule in französischer Uebersetzung drucken, und that mir die unerwartete Ehre an, sich auf dem Titel als Mitverfasser derselben zu nennen. Was ihn dazu befugte, weis ich nicht; denn einige von ihm derselben beygefügte, eben nicht wohl gewählte und überhaupt sehr entbehrliche Beyspiele konnten ihn nicht dazu berechtigen.

Bey meiner jetzigen Reise in Deutschland finde ich diese meine Klavierschule in einer deutschen Uebersetzung aus dem Verlag der H. [Herren] Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, denen es jedoch, ich weis nicht warum, gefallen hat, meinen Nahmen auf dem Titel [derselben] ganz zu unterdrücken und H. Pleyle allein als Verfasser derselben zu nennen.

Ohne dieses Werkchen für etwas verdienstlicheres auszugeben als es ist, glaube ich [es] jedoch dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, jene Unrichtigkeit[en] zu berichtigen und mein Eigenthum an demselben zu windiciren.

Zugleich zeige ich hiedurch an, daß eine [neue] von mir selbst veranstaltete (deutsche), und zwar verbesserte und mit zweckmäßigen Beyspielen und Anmerkungen [stark] vermehrte Ausgabe meiner Klavierschule in deutscher Sprache (bereits) unter der Presse ist, und nächstens bey den Herren Breitkopf und Härtel erscheinen wird. Nur diese Ausgabe (allein) kann ich als die meinige anerkennen und sie den Musikliebhabern empfehlen.

Leipzig, den -- [im] November 1802

Johann Ludwig Dussek."

Ich habe diese Anzeige Dusseks hier gleich im Zusammenhang mit dem Briefe an Pleyel aus genanntem Grunde vorausgenommen. Noch aber möchte ich kurz erwähnen, daß sich Dussek wohl bis in die zweite Hälfte des Jahres 1802 in Hamburg aufhielt. Als Louis Spohr am 5. Mai d. J., nachdem er kurz vorher dort angelangt war, bei einem Herrn Kinkhöver zum Essen eingeladen war, traf er auch „Herrn *Dussek* und einige andere Musiker. Mir war dies sehr erwünscht, da ich mich längst gesehnt hatte, Herrn *Dussek* spielen zu hören. . . . . . Herr Eck [Spohrs Lehrer] begann mit einem Quartett eigener Komposition und entzückte damit alle Zuhörer. Darauf spielte Herr Dussek Claviersonaten seiner Composition, die aber nicht sonderlich zu gefallen schienen. Nun folgte ein zweites Quartett des Herrn *Eck*, welches Herrn *Dussek* so hinriß, daß er ihn zärtlich umarmte. Zum Beschluß spielte Herr *Dussek* ein neues Quintett, welches er erst in Hamburg componirte und das man bis in den Himmel erhob. So ganz wollte es mir aber nicht gefallen; denn ohnerachtet der vielen Modulationen wurde es am Ende ein wenig langweilig, und das Uebelste war, daß es weder Form noch Rhythmus hatte, und man das Ende eben so gut zum Anfang hätte machen können."

[1] Geborene Komtesse Looz Corswarem (1767 auf Schloß Gray in Brabant), gute Klavierspielerin und Komponistin einiger Kammermusik- und Gesangwerke (s. Fétis).

[1] Ich gebe die Anzeige hier nach der sorgfältigen Abschrift, die mir Herr Jan Kozák in Cáslav nach der im Besitze des Herrn Rektor Cermák (Konservators in Cáslav) befindlichen Handschrift freundlicherweise anfertigte. Wesentliche Abweichungen des Druckes von der Handschrift sind in eckige Klammern gesetzt; gerundete deuten an, daß das Wort nur in der Handschrift, nicht im Drucke steht. In jener befindet sich übrigens außer dem oben mitgeteilten Schluß noch ein nur wenig abweichender Entwurf davon, der aber übergangen werden soll.



J. L. DUSSEK.

Und weiter erzählt der bedeutende Geiger an derselben Stelle, in seiner Selbstbiographie, über einen Streit zwischen Eck und Dussek, der infolge eines von diesem und den in Hamburg wohnenden Engländern veranstalteten Konzertes wegen einer Geringfügigkeit ausbrach, so daß Spohr samt seinem Lehrer überhaupt nicht daran teilnahm. Lesen wir nur das Wenige, was bei Spohr über Dusseks Tätigkeit in der Probe am 3. Juni geschrieben steht:

„. . . Zuerst probierte Herr *Dussek* eine von ihm für dieses Fest componirte Cantate, die auf mich eine außerordentliche Wirkung machte, da sie nicht allein gut geschrieben und vortrefflich einstudirt war, sondern auch durch die Mitwirkung einer großen Orgel, die man im Hintergrunde des Orchesters aufgestellt hatte, und durch die Execution in stiller Nacht etwas so Feierliches bekam, daß man ganz hingerissen ward."

Was Dussek sich schon im vorigen Jahre und vielleicht noch früher vorgenommen hatte, nämlich seinen alten Vater in Cáslav wiederzusehn, verwirklichte er in der zweiten Hälfte des Jahres 1802. Von dieser Zeit scheint Dlabačz wieder nicht genau unterrichtet zu sein, da seine Angaben nicht mit andern verbürgten Nachrichten übereinstimmen. Wahrscheinlich dürfen wir aber als der Tatsache entsprechend übernehmen, daß sich Dussek bei seinen Eltern in seinem Geburtsort einige Monate aufgehalten habe. Jedenfalls ist nach der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" sicher, daß er am 26. Oktober 1802 in Prag ein Konzert gab, sich aber schon im November d. J. auch in Leipzig hören ließ.

Fesselnd ist das, was der bekannte Prager Klavierlehrer Wenzel Tomaschek in seiner Selbstbiographie (in der Zeitschrift „Libussa", 1845) über das Dusseksche Konzert und sein Zusammentreffen mit dem Spieler berichtet. Im Jahre irrt sich der Schreiber indes gewaltig:

„Im Jahre 1804 [?] kam mein Landsmann Dussek nach Prag, mit dem ich auch bald bekannt wurde. Er gab im Konviktsaale eine sehr gut besuchte Akademie, die er nach der Ouvertur mit seinem Militär-Konzert [1] eröffnete, worüber das Publikum schon nach den ersten paar Takten des Solo in ein allgemeines „Ah!" ausbrach. Es war aber auch Etwas zauberhaftes, wenn Dussek bei seiner anmuthsvollen Aeußerlichkeit dem Instrumente durch wundervollen Anschlag liebliche und zugleich markige Klänge entlockte. Seine Finger glichen einem Verein von zehn Sängern, die bei ihrer durchaus gleichen Technik alles, was ihr Beherrscher nur wollte, pünktlich ausführten. Ich sah noch nie das Prager Publikum so entzückt, wie damals bei Dusseks glanzvollem Spiel.

Sein richtig deklamatorischer Vortrag, besonders der von cantabilen Sätzen, bleibt als Ideal für jede Kunstleistung, das kein Klavierspieler nach ihm noch erreichte.

[1] D. i. sein „Grand concert militaire pour le Pianoforte, avec Accompagnement (ad libitum) de deux Violons, Alto, deux Obois, deux Flûtes, deux Clarinettes, deux Cors et une Basse, ainsi qu'il a été exécuté au Concert de l'Opera, et dans les Oratorio ou Théatre de Covent-Garden. Opera 40; à Paris, 1800."

Seine Phantasie, die meistentheils in gebrochenen Akkorden bestand, war ohne allen Werth, bis auf das Rondo aus einer C moll-Sonate, mit dem er die Phantasie beschloß. Dussek war auch der Erste, der das Pianoforte der Quere nach stellte, was unsere Klavierhelden bei ihrem Gaukelspiel immer noch treulich befolgen, wenn ihnen auch ein interessantes Profil dazu mangelt.

Ich opferte meinem Landsmann viel Zeit, ich opferte sie ihm gerne, dagegen spielte er mir die meisten seiner schweren Sonaten vor, wobei ich rücksichtlich des Anschlags sehr viel gewann. Um auch mein Kompositionstalent kennen zu lernen, besuchte er mich ebenfalls, und da er seine Besuche mehrmal wiederholte, so konnte ich mit Recht daraus schließen, daß ihm mein musikalisches Wirken nicht unangenehm ist; auch spielten wir nicht selten vierhändige Sonaten zusammen. . . ."

Im November 1802 [1] befand sich Dussek, wie auch bereits erwähnt, in Leipzig.

Von da aus führte ihn sein Weg nach Braunschweig, wo er das neugegründete Konzert eines seiner Schüler, namens Le Gaye, am 18. Dezember einweihte und auch bald wieder in einer der nächsten dieser Veranstaltungen spielte, sowie ein eigenes Konzert gab (s. „Ztg. für die elegante Welt", 1803, S. 86).

Von seinen Aufenthaltsorten des folgenden Jahres 1803 vermag ich nur Weniges zu berichten. Zu Anfang muß er sich wieder eine Zeitlang in Hamburg aufgehalten haben. Wenigstens ging ein im Mai 1803 von Breitkopf & Härtel an ihn gerichteter, geschäftliche Dinge berührender Brief, dessen auszugsweise hergestellte Kopie einzusehen mir von dieser Firma freundlichst gestattet wurde, nach jener Stadt. Dussek schien übrigens immer noch nicht die Hoffnung aufgegeben zu haben, nach London zurückkehren zu können, da ihn die Leipziger Verleger, wie aus der Abschrift hervorgeht, bereits daselbst vermuteten.

Anfangs des Jahres 1804 war Hamburg immer noch sein Aufenthalt; aber bald gab er ihn endgültig auf. Zwei Briefe aus dieser Zeit, die mich die Herren Breitkopf & Härtel bereitwilligst zum Abdruck einsehen ließen, geben einigen Aufschluß über sein Tun und Treiben und stellen ihn uns zugleich auch einmal als seiner Muttersprache sich bedienenden Briefschreiber vor. Der erste davon lautet:

„Hamburg den 20 January 1804

Werthester Freund!

Ich habe Ihren werthen Brief just in dem Augenblick empfangen, wie ich in den Wagen stieg um eine kleine Visite nach Lübeck zu machen. Ich bin heute früh von da zurück, und da die Post noch von hier nach Leipzig in einen Augenblick abgehet, so habe ich nur die Zeit Ihnen zu melden, d a ß i c h, in Rücksicht auf unsere weitere Connexion, die von Ihnen offerierten 30 Ducaten, für die Ihnen zugeschickten 3 Manuscripte a n n e h m e — die Exemplairs von meiner Klavierschule, und Concert, hab ich richtig erhalten, und bin mit der Herausgabe äußerst zufrieden — Die von mir erhaltenen 15. Ducaten, nehme ich auch (: aus obenbenannter Rücksicht :) als v ö l l i g e B e z a h l u n g der alten Rechnung an, — da ich ganz positive diesen Sommer nach Leipzig komme, so wird es gelegener seyn und [um ?] über mein künftiges Project mündlich, als jetzt schriftlich zu besprechen, — Ich reise von hier in 8 höchstens 10 Tagen nach Berlin, also bitte ich Sie inständigst mir mit der z u r ü c k k e h r e n d e n P o s t die Anweisung auf die 30 Ducaten zu schicken, da ich so lange warten werde bis ich Ihren Brief erhalten, und meine Abreise nach Berlin sehr preßant ist — verzeihen Sie meiner großen Eile, und seyen Sie meiner wahrhaften Hochschätzung versichert —

Ihr ergebener Freund

J. L. Dußek

chez Mssrs. Vidal & Co.

Hambourgh"

Der Künstler traf dann bald in Berlin ein, wo er zwei Konzerte (das erste am 18. März) veranstaltete. Von dort aus wandte er sich wiederum an die Leipziger Firma mit folgendem Schreiben:

„Herrn Breitkopf und Härtel

Berlin den 25. April 1804

Mein verehrtester Freund!

Ich habe Ihren Brief vom 24. January erst hier in Berlin erhalten, und folglich die 30 Ducaten beym Buchhändler Bohn in Hamburg nicht haben können, und da ich mein Project, noch vor diesem Sommer nach Hamburg zurückzukommen, geändert hab, und diese kleine Summe d o r t nicht heben kann, so habe ich einen Wechsel auf 14 Tage nach dato, an die Ordre der Herrn Gebrüder Bönecke auf

[1] Diese Zeitangabe steht zu einer andern, die in einer Konzertbesprechung der „Zeitung für die elegante Welt" (1802, No. 139) enthalten ist, im Widerspruch. Ihn befriedigend zu lösen, sei einem künftigen Verfasser von Dusseks Lebensbeschreibung überlassen.

Sie gezogen, welchen ich Sie bitte zu honoriren, — den Werth von 30 Ducaten haben mir die H. B. [Herren Bönecke] schon hier ausgezahlt — Ich reise in 8 Tagen mit dem Printzen Ludwig nach Magdeburg, und gegen Ende July komme ich ganz gewiß nach Leipzig — Die Exemplars von dem Quattuor habe ich richtig erhalten, da sind aber in der Piano Forte Partie, und besonders in den andern Instrumenten, viele, und einige sehr wichtige Fehler, ich bitte dahero daß dieses Werk ohne Verzug noch einmahl Corrigirt wird, da es sonsten in Discredit fallen könnte, in dem Manuscript, das ich Ihnen geschickt habe, sind gewiß keine —

— Ich habe von Ihren Instrumenten hier überall gesprochen, und Sie können sich darauf verlassen, daß wenn man welche braucht, man sie auf Sie addressiren wird —

— Ich freue mich herzlich darauf diesen Sommer ein gutes Glas Champagnier mit Ihnen zu trinken, und Ihnen mündlich zu sagen wie sehr ich bin

Ihr ergebener Freund
Dussek."

* * *

In den ersten Berliner Aufenthalt Dusseks scheinen seine engen freundschaftlichen Beziehungen zu dem im letzten Brief von ihm selbst erwähnten, hochbegabten Prinzen Louis Ferdinand (eigentlich Friedrich Ludwig) von Preußen zu fallen, Beziehungen, die sowohl für jenen hinsichtlich seines Verweilens als auch für diesen in Rücksicht auf seine musikalische Fortbildung — denn er verschmähte es durchaus nicht, in Dussek auch seinen Lehrer zu erblicken — bestimmend wirkten. Wie diese Beziehungen eingeleitet wurden, entzieht sich zwar der Kenntnis. Immerhin darf man aber geneigt sein, zu glauben, daß sie auf Dusseks Bekanntschaft mit dem Fürsten Radziwill, dem Schwager des Prinzen, zurückzuführen sind.

Die erste bestimmte Nachricht von diesem Freundschaftsbund Dusseks mit dem fürstlichen Künstler, der als Komponist wie Klavierspieler gleich begabt war, dürfte uns, außer Dusseks eigenen Worten in obigem Briefe, Spohr in seiner Schilderung eines musikalischen Abends bei dem Prinzen überliefert haben. Sie gehört in den Anfang seiner Berliner Zeit vom Beginn des Jahres 1805 und lautet in ihrem wichtigsten Auszuge wie folgt:

„Wir fanden dort einen vornehmen Cirkel besternter Herren und geputzter Damen, sowie die vorzüglichsten Künstler Berlins versammelt. Auch traf ich einen früheren Bekannten von Hamburg, den berühmten Claviervirtuosen und Componisten *Dussek*, der jetzt Lehrer des Prinzen war und bei ihm wohnte. Die Musikpartie begann mit einem Clavierquartett, welches von ihm in ächt künstlerischer Vollendung vorgetragen wurde. Dann folgte ich. Gewitzigt durch den neulichen Mißgriff [Er hatte beim Fürsten Radziwill ein Quartett von Beethoven ausgesucht, aber damit die verdiente Würdigung nicht gefunden], wählte ich heute nur solche Compositionen, mit denen ich als Geiger glänzen konnte, nämlich ein Quartett und die G dur-Variationen von *Rode*. Mein Spiel fand den lautesten Beifall, und besonders schien *Dussek* davon hingerissen zu sein. Auch meine geliebte Rosa erwarb sich durch den Vortrag einer Arie, die ihr *Dussek* auf dem Clavier accompagnirte, allgemeine Anerkennung."

Der weitere Verlauf der Schilderung Spohrs gilt dem sich anschließenden Mahle, wovon sich jedoch der Erzähler mit Rosa Alberghi, seiner oben genannten Begleiterin, heimlich fortschlich, da ihn die Gesellschaft der Damen, die, wie er bemerkt habe, nicht vornehmen Kreisen, sondern dem Ballette angehörten, unangenehm berührten. „Am anderen Tage," so endigt die Schilderung, „sagte man mir, daß des Prinzen Musikpartien gewöhnlich mit solchen Orgien schlössen. —"

Dussek hatte sich dem Prinzen nun vollständig angeschlossen — er wich bis zu dessen allzufrühem Tode in der Schlacht bei Saalfeld nicht mehr von seiner Seite. So machte er in den Monaten Juli und August dieses Jahres 1805 bei Magdeburg, in dessen Nähe auch des Prinzen Gut Schrike lag, das Manöver mit, während dessen der Prinz aber keineswegs auf seine Neigung zum Musizieren Verzicht leistete. Dussek mußte sich daher an Spohr, der damals in Braunschweig angestellt war, wenden, daß der Prinz ihn als Gast und Mitspieler in seinem musikalischen Zirkel bei sich zu sehen wünsche. Und Spohr schildert das Leben und Treiben in seiner lebendigen Weise wie folgt:

„Ich reiste . . . nach Magdeburg und fand in dem Hause, welches der Prinz für sich und sein Gefolge hatte einrichten lassen, auch ein Zimmer für mich.

Ich führte nun ein sonderbares, wild bewegtes Leben, das aber meinem jugendlichen Geschmack für kurze Zeit ganz gut zusagte. Oft schon des Morgens um 6 Uhr wurde ich wie auch *Dussek* aus dem Bette gejagt und im Schlafrock und Pantoffeln zum Prinzen in den Empfangssaal beschieden, wo dieser bei der damals herrschenden großen Hitze in noch leichterem Costüm, gewöhnlich nur mit Hemd und Unterhose bekleidet, bereits vor dem Pianoforte saß. Nun begann das Einüben und Probiren der Musik, die für den Abendzirkel bestimmt war und dauerte bei des Prinzen Eifer oft so lange, daß sich unterdessen der Saal mit besternten und mit Orden behängten Offizieren angefüllt hatte. Das Costüm der Musicirenden contrastirte dann sonderbar genug mit den glänzenden Uniformen der zur Cour Versammelten. Doch das genirte den Prinzen nicht im Geringsten, und er hörte nicht früher auf, als bis alles zu seiner Zufriedenheit eingeübt war. Nun wurde eilig Toilette gemacht, ein Frühstück eingenommen und dann zum Manöver hinausgezogen. . . .

Doch bald wurde der Prinz aus seinem Magdeburger Exil zurückberufen, und ich konnte daher, von ihm mit freundlichem Danke entlassen, nach Braunschweig zurückkehren. *Dussek* sagte mir beim Abschiede, der Prinz habe die Absicht gehabt, mir auch ein Honorar zuzuwenden, es sei aber jetzt solche Ebbe in seiner Kasse, daß er es für eine spätere, günstigere Zeit verschieben müsse. Diese trat jedoch nie ein, da der Prinz schon im folgenden Jahre in einem Gefechte bei Saalfeld einen frühen Tod fand . . ."

Ueber die Zeit bis zu des Prinzen Tode vermögen wir uns aus einem vergessenen kurzen Memoirenwerk zu unterrichten, das mit besonderer Liebe darauf eingeht und den Titel hat: „Aus *Karls von Nostitz* . . . Leben und Briefwechsel. Auch ein Lebensbild aus den Befreiungskriegen" (Es ist von einem Freunde des Schreibers, der sich „S." abkürzt, zu Dresden und Leipzig im Jahre 1848 herausgegeben worden.)

Nostitz kam scheinbar gegen Ende dieses Sommers in das Haus des Prinzen und bald auch als Adjutant in dessen Dienste und war daher im Stande, seines Herrn Tun und Lassen mit treuen Zügen zu überliefern. Durch ihn wissen wir denn, daß der Prinz gegen Ende des Jahres mit seinem Gefolge wieder nach Schrike ging, diesmal, um seiner anderen Leidenschaft, der Jagd, nachzuhängen. Wenn da die Gesellschaft um 5 Uhr zurückgekehrt war, begann um 6 Uhr die Tafel.

„Hier erwarteten uns", plaudert Nostitz, „Frauen und die Gesellschaft munterer Männer, welche, während wir auf der Jagd waren, sich versammelt hatten. Ausgewählte Speisen und guter Wein, besonders Champagner, den der Prinz vorzüglich liebte, stillten Hunger und Durst, doch das Mahl, in antikem Styl gefeiert, wurde durch Musik und den Wechsel heiterer Erholung weit über das gewöhnliche Maß verlängert. Neben dem Prinzen stand ein Piano. Eine Wendung, und er fiel in die Unterhaltung mit Tonaccorden ein, die dann Dussek auf einem andern Instrument weiter fortführte. So entstand oft zwischen Beiden ein musikalischer Wettkampf, ein musikalisches Gespräch konnte man es nennen, das alle durch Worte angeregte Empfindungen der Seele in bezaubernden Tönen lebhafter fortklingen ließ."

Und in der Folge plaudert er des weiteren von den unter Karten- und Würfelspiel in Gesellschaft von Frauen ver-



LOUIS FERDINAND, PRINZ VON PREUSSEN.

brachten Stunden, die oft bis zum späten Morgen ausgedehnt wurden. —

Da Dusseks Aufenthalt, wie man anzunehmen berechtigt ist, stets in des Prinzen Nähe war — Nostitz berichtet natürlich nur ab und zu von Dussek —, so dürfen wir hier den Weg Louis Ferdinands unbedenklich als von beiden Künstlern eingehalten betrachten.

Nach dem Aufenthalt zu Schrike ging es also über Magdeburg (wo des Prinzen Regiment lag) und Wettin zurück nach Berlin.

Nach einigem Verweilen mußte der Prinz, da sich die politischen Verhältnisse mehr und mehr zuspitzten, noch im November 1805 in das Hauptquartier des Fürsten von Hohenlohe-Ingelfingen gehen und nach der unglücklichen Schlacht bei Austerlitz mit der Vorhut ins Erzgebirge rücken. Sein Hauptquartier schlug er in Zwickau auf; in seinem Gefolge waren nach unserem Gewährsmann außer diesem hauptsächlich „der Hauptmann Kleist, der Rittmeister Möllendorf, der Kapellmeister Dussek und der sächsische Husaren-Rittmeister Thielemann“. Ein paar wichtige wörtliche Notizen werden hier willkommen sein:

„Neben den laufenden Geschäften des Tages componirte der Prinz in jener Zeit seine schönsten Musikstücke . . .

Wir Anderen vom Schweif überließen uns hierbei ganz unseren Neigungen . . . Möllendorf strich die Geige, und Thielemann schlich herum mit dem Anstand militärischen Freimuths; Dussek war, wenn er nicht Clavier spielte, mit der Pflege seines Bauches befangen, denn dieser sonst so interessante Mensch lag ganz in den Banden thierischer Wünsche.“

Für des Prinzen Privatleben, die Orgien und Bacchanalien, die ihm manche (darunter ja auch Spohr) nachgesagt haben, hat Nostitz nur warme Worte der Verteidigung. So sagt er von seinen geselligen Abenden auch an dieser Stelle: „Wer in Zwickau an diesen anmuthigen Abenden Theil genommen, sage freimüthig, ob Bacchanalien gefeiert worden, wie eine aberwitzige Welt hat ausbringen wollen, weil Wein getrunken wurde und ein guter Koch ausgewählte Speisen zubereitete. . . .“

Als anfangs des Jahres 1806 eine Stauung in der Politik der feindlichen Parteien eintrat, kehrten die Heere in ihre Standquartiere und der Prinz nach Berlin zurück; er nahm jedoch bald wieder in Magdeburg und Schrike seinen Aufenthalt, den er am Ende des Frühjahrs mit Moabit bei Berlin vertauschte, wo er eine Sommerwohnung an der Spree bezog. Hier trafen sich Joh. v. Müller, Humboldt, die Rahel und viele andere Persönlichkeiten von Bedeutung. Und wenn Nostitz auch Dussek nicht namentlich aufführt, so dürfen wir auch ihn wieder an des Prinzen Seite vermuten; denn „der Prinz spielte fast jeden Abend Quartets, wobei Möllendorf die erste Geige strich und uns am Schluß durch sein lustiges Wesen unterhielt. . . .“

Am Ende des Sommers wurde die politische Lage von neuem kritisch. Prinz Louis Ferdinand mußte Berlin verlassen und sich nach Dresden in das Hauptquartier des Fürsten von Hohenlohe begeben. Dieser rückte nach Oederan vor, wo sich ihm der Prinz wieder anschloß, der, um in Eisenberg beim Fürsten Lobkowitz seine österreichischen Freunde zu begrüßen, einen kleinen Abstecher nach Böhmen gemacht hatte, und zog weiter über Chemnitz nach Jena, wo man Ende September anlangte.

Auch Dussek war mitgekommen. Am 4. Oktober schrieb er einen zufällig erhaltenen, bei Shedlock a. a. O. mitgeteilten, englischen Brief an den Londoner Verleger Birchal, dem er darin drei Streichquartette anbot. Sie seien „weder im Stil Mozarts, noch Haydns, noch Pleyels, sondern im Stil Dusseks“ gehalten und er wolle sie „to His Royal Highness the Prince Louis of Prussia,“ mit dem er sich in diesem Augenblick in der Armee gegen die Franzosen befände, widmen. Wohl in einem Anflug von übermütigem Scherz hat er sich als „Privy Secretary to His Royal H.s the Prince Louis of Prussia“ unterzeichnet.

Von Jena ging es weiter nach Rudolstadt, wo der Prinz am 7. Oktober anlangte und im Schlosse mit einer Empfangsfestlichkeit begrüßt wurde.

„Der kleine Fürst [von Rudolstadt] trieb es lustig nach seiner Art, bis ihm der Wein zu Kopfe stieg. Die Fürstin, eine anstandsvolle, verständige Dame, entzog das wilde Männchen dem öffentlichen Skandal, indem sie sich mit der ganzen fürstlichen Familie in die inneren Gemächer zurückzog. Der Prinz folgte ihr und spielte noch, zum Entzücken und zur Verwunderung der Zuhörer, über eine Stunde im freien Laufe der Gedanken auf dem Piano. Das war sein Schwanengesang!“

Drei Tage darnach fiel Prinz Louis Ferdinand auf dem Felde der Ehre im Gefecht bei Saalfeld. Dussek war tiefgebeugt über seines fürstlichen Freundes unglückseliges Schicksal. Seinem Schmerz verlieh er in einer Elegie [1] Ausdruck, die, ein Andenken an den Gefallenen und dessen Freund, dem Fürsten Lobkowitz, gewidmet, für eine der besten Kompositionen des Künstlers gilt. Das Nachwort des ersten Druckes bestätigt die Vermutung, daß Dussek seinem hohen Schüler Schritt für Schritt gefolgt war:

„Son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand / de Prusse a été tué à l'affaire le Saalfeld de 10 / Octobre 1806. L'auteur, qui a eu le bonheur de jouir / du commerce très-intime de S. A. R. ne l'a quitté qu'au moment, ou il a versé son precieux sang / pour sa patrie. —“

Eine Beschreibung des Prinzen als Musiker, die Dussek der „Allg. Mus. Ztg.“ zu geben versprach, ist leider unterblieben.

* * *

Der Tod seines edlen Gönners wies Dussek fürs erste wieder auf sich selbst an. Doch nach etwa einem Jahre nahm er neue Dienste bei einem Fürsten von Isenburg, wo er aber nicht lange ausharrte, und von 1808 an findet man ihn als Kapellmeister bei dem Fürsten Talleyrand in Paris. Seine Verbindlichkeiten beschränkten sich da aber wohl hauptsächlich auf den Unterricht der Töchter des Fürsten. Im übrigen ließ Talleyrand dem Künstler freie Hand in all seinem Tun, und er war so edelmütig, ihm das Leben so angenehm, d. h. bei Dussek bequem wie möglich zu machen, ließ ihn vor allem über eine geräumige Behausung und eine vorzüglich gedeckte Tafel verfügen. Von Paris aus leitete Dussek auch die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herauszugebende Ausgabe der Werke des Prinzen Louis Ferdinand, und zwar in der Weise, daß er nicht bloß den Stich beaufsichtigte, sondern auch die Handschriften schon verbesserte, bevor sie zum Stich gegeben wurden; denn der Prinz hatte zwar über einen reichen Gedankenflug aber nicht so sehr über die theoretischen Vorkenntnisse verfügt. Sonst soll sich aber bei Dussek gerade in diesen letzten Lebensjahren der Hang zur Bequemlichkeit zu einem krankhaft zu bezeichnenden Phlegma gesteigert haben, und daraus erklärt es sich auch, daß bis zum Jahre 1809 nur spärliches, später überhaupt nichts mehr über seine Beteiligung an Konzerten berichtet wird. Auch scheint sein Schaffen in diesen Jahren sehr erlahmt zu sein.

Am 20. März 1812 starb er in Paris. Den Sterbetag hat ein guter Freund Dusseks an die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ wohl richtig mitgeteilt. Eine Ueberlieferung besagt jedoch, daß St. Germain-en-Laye sein Sterbeort gewesen sei. Das erscheint aber wohl zweifelhaft, da der sonst sehr ausführliche Bericht aus Paris in dem Leipziger Fachblatt darüber nichts verlauten läßt. Ich habe versucht, die Todesurkunde ausfindig machen zu lassen. Es ist mir indes nicht gelungen. Vielleicht ist ein anderer, der in Paris wohnt, so glücklich, sie zu finden.

[1] Titel des Erstdruckes: „Elégie Harmonique / sur la Mort / de Son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse / en Forme de / Sonate pour le Piano-Forte / composée et dédiée / à Son Altesse le Prince de Lobkowitz, Duc de Raudnitz / par / J. L. Dussek. / Oeuv. 61. Pr. 1 Rthlr: / Leipsic / chez Breitkopf & Härtel. /“ Dieser Titel sowie das Nachwort nach der mir freundlichst von Herrn Bibliotheksdirektor Prof. Dr. *A. Kopfermann* in Berlin hergestellten Abschrift. —

Tonsetzer der Gegenwart.

Franz Schreker. Sein Leben und Schaffen.

Kaum mehr als ein Jahr ist's her, daß im August 1912 die Oper eines bis dahin in uneingeweihten Kreisen noch völlig unbekannten Komponisten, *Franz Schrekers* „Der ferne Klang“ in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kam, und heute zählt Franz Schreker bereits zu den hervorragendsten und verheißungsvollsten Opernkomponisten der Gegenwart. Inzwischen ist seine zweite Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“ in Wien und in Frankfurt gleichzeitig aufgeführt worden, und da Schreker weitere musikalische Kreise durch neue dramatische Tonwerke beschäftigen wird, werden folgende, des Komponisten bisheriges Leben und Schaffen behandelnde Zeilen nicht unwillkommen sein, um so mehr, als wir uns hierbei auch auf uns jüngst zugekommene mündliche und persönliche Aeußerungen Schrekers stützen können, die uns den Musiker, Pädagogen und Menschen in seiner ganzen Universalität und von interessantester Seite zeigen.

Franz Schreker wurde am 23. März 1878 in *Monaco* geboren. Schon frühzeitig kam er nach *Wien*, wo er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium — jetzt k. k. Akademie für Musik usw. — erhält. Sein Lehrer war *Robert Fuchs*. Bereits während dieser Zeit hört man von dem besonders begabten Zögling allerhand Verheißungsvolles. Nach Beendigung seiner

Studien schafft er schon eine Reihe größerer Werke, die vorzügliche Eigenschaften erkennen lassen: Temperament, Freude am Klang und ein entschiedener dramatischer Zug kommt darin zum Ausdruck. Schreker begann bereits die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zu lenken, als er sich plötzlich von der Oeffentlichkeit zurückzog. Die weiteren Jahre galten der Entwicklung des Menschen und Künstlers. Als er wiederkam, gründete er den „Philharmonischen Chor" und schuf damit eine im Wiener Musikleben noch fehlende musikalische Vereinigung, deren Hauptziel in der stilgerechten Wiedergabe moderner und modernster Werke bestand. Was Franz Schreker mit diesem Chore trotz der Kürze seines Bestehens und trotz der bescheidenen materiellen Fundierung erreichte, verdient jedenfalls allgemein bekannt und anerkannt zu werden. Wir erinnern nur daran, daß der „Philharmonische Chor" unter ihm Arnold Schönbergs „Gurrelieder" zur bedeutungsvollen Uraufführung brachte und weder angestrengteste Proben noch Aufwendung der größten materiellen Mittel scheute, um diesem Lebenswerke Schönbergs endlich einmal zu seinem Rechte zu verhelfen. Andere hervorragende Leistungen waren: Frederik Delius: „Eine Messe des Lebens", „Paris" und „Sea-Drift", Gustav Mahler: „Klagendes Lied", Schillings: „Hochzeitslied", Alex. v. Zemlinsky: „23. Psalm", J. V. v. Wöß: „Heiliges Lied", Schumann-Pfitzner: „Acht Frauenchöre" usw. Franz Schreker ist ein moderner Musiker durch und durch. Mag er in dieser Hinsicht auch nicht soweit gehen, als dies bei Arnold Schönberg der Fall ist, dem er stets ein verständnisvoll entgegenkommender Interpret gewesen ist, so wandelt er doch in allen seinen Werken — und diese erstrecken sich auf alle Gebiete musikalischer Komposition — neue Banhen; stets spricht er eine eigene, und zwar eine sehr eindringliche, vom feinsten musikalischen Verständnisse geleitete Tonsprache, die als Ausdruck einer wahrhaft echten Empfindung anzusehen ist. Seine Stellungnahme zur musikalischen Moderne charakterisierte er uns mit nachfolgenden Worten: „Wie ich mich zur modernen Musik verhalte, weiß jeder, der die Programme des ‚Philharmonischen Chores' seit seiner Gründung verfolgt. Ich schätze manche Komponisten, die von der Oeffentlichkeit wenig beachtet werden, höher ein als andere, deren Ruhm bereits heute für die Ewigkeit antizipiert wird. Selbstverständlich entspricht nicht alles, für das ich als Dirigent einzutreten genötigt bin, meiner Geschmacksrichtung. Ich bemühte mich aber seit je, mir eine gewisse Objektivität zu bewahren, wie ich es ja auch vereinbar finde, Wagner oder Bruckner zu lieben, ohne darum Brahms zu hassen."



FRANZ SCHREKER.

Schreker hat bereits auf allen Gebieten musikalischer Komposition Bedeutungsvolles geschaffen; eine Vorliebe besitzt er für das musikalische Drama und er beabsichtigt, sich in Zukunft nur mehr der dramatischen Komposition zu widmen. Von seinen bisherigen zwei Opern „Der ferne Klang" und „Das Spielwerk und die Prinzessin" wird im nachfolgenden noch eingehender die Rede sein. Gegenwärtig arbeitet er an seiner dritten Oper (in drei Akten) „Die Gezeichneten", deren Komposition er in kurzer Zeit zu vollenden hofft. Das Werk wird voraussichtlich im Herbst 1914 in *München* unter Generalmusikdirektor Walter die Uraufführung erleben. Außerdem beendete Schreker soeben ein Orchesterwerk, das zur Aufführung in den unter Weingartners Führung stehenden Wiener „Philharmonischen Konzerten" bestimmt ist.

Beginnen wir zunächst, auf seine Werke des näheren eingehend, mit seinen Kompositionen für *Gesang*. Seine ersten Lieder zeugen bereits von einem starken Können und einem Streben nach Höhe; in seinen späteren lyrischen Schöpfungen (fünf Gesänge aus den „Tausendundein Nächten") scheint der Komponist bereits eine ganze Entwicklung hinter sich zu haben. Es sind Lieder von tiefdunkler, friedloser, leidenschafts-durchwühlter Ausdrucksweise, voll schwerer, stark melancholischer Stimmungen. In No. 4 verzichtet der Tondichter gänzlich auf den vorgeschriebenen Takt und überläßt den beiden nachschaffenden Interpreten völlig die rhythmische und metrische Ausdeutung. Diese Lieder, deren Harmonik von ungewöhnlicher Reichhaltigkeit und Freizügigkeit ist, bedeuten jedenfalls einen gewaltigen Schritt nach vorwärts. Sie wurden 1910 im Wiener Tonkünstlerverein zum ersten Male und im Vorjahre bei der Wiener Musikfestwoche von Drill-Orridge neuerdings mit großem Erfolge gesungen. Schrekers weitere Werke möchten wir nachfolgend bei der von uns beabsichtigten Kürze und Gedrängtheit unserer Skizze lediglich mit Titel und Aufführungsdaten anführen, trotzdem wir überzeugt sind, daß auch in ihnen ein Meister von vorzüglichster Begabung zu uns spricht: ein preisgekröntes „Intermezzo für Streich-Orchester" (Wiener Konzertverein unter Ferdinand Löwe); eine symphonische Ouvertüre „Ekkehard" (Wiener Philharmoniker); „Suite für Großes Orchester" (Wiener Philharmonischer Chor); ein „Nachtstück" und eine „Phantastische Ouvertüre" (Wiener Tonkünstlerorchester unter Oskar Nedbal). An Chorwerken verzeichnen wir den „116. Psalm für Frauenchor, Orchester und Orgel" (k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) und einen „Schwanengesang" (Wiener Singakademie).

Seine größten Erfolge hat Franz Schreker, wie bereits eingangs erwähnt, mit seiner dreiaktigen Oper „Der ferne Klang" errungen, die in Frankfurt a. M. bereits mehr als ein dutzendmal vor ausverkauften Häusern über die Bretter ging und auch am Leipziger Stadttheater schon mehrere Aufführungen erzielte. Auch zahlreiche andere Opernbühnen haben sie in ihr diesjähriges Repertoire aufgenommen, so das neuerbaute Théâtre des Champs Elysées, Paris (Gabriel Astruc), ferner Prag, Mannheim, München, Hannover und viele andere. Es hieße wohl nur Allbekanntes wiederholen, wollten wir auf die außergewöhnlichen Schönheiten hinweisen, die dieser Meisteroper innewohnen. Darüber haben bereits Männer wie Paul Bekker, Hugo Schlemüller, Dr. Max Steinitzer und andere seinerzeit in ausführlicher Weise gesprochen. Sie haben sich wohl richtig geäußert, wenn sie die Partitur des „Fernen Klanges" mit ihrem faszinierenden Erfindungsreichtum und in ihrer gewagten Kompliziertheit für einen Höhepunkt des neuzeitlichen Schaffens auf musik-dramatischem Gebiete erklärten. — Nach der glänzenden Aufnahme dieser Oper hat seine zweite „Das Spielwerk und die Prinzessin", die gleichzeitig am Wiener Hofoperntheater und an der Frankfurter Oper zur Aufführung gelangt war (15. März), den aufs höchste gespannten Erwartungen der weiteren musikalischen Kreise nicht ganz entsprochen, um so mehr aber all jene entzückt, die sich durch eingehendes, liebevolles Studium in die wundervolle Märchenwelt dieser eigenartigen Partitur versenkt hatten. Wir haben unmittelbar nach der Wiener Aufführung den Versuch unternommen (vergl. „Deutsche Militärmusikerzeitung", Jahrg. XXXV, Heft 14, 4. April 1913), in ausführlicher Darstellung allen jenen Bedenken entgegenzutreten, die verschiedenerseits hinsichtlich Text und Musik dieser Oper zum Ausdruck gekommen sind. Wir sind nach wie vor überzeugt davon, daß die Grundzüge dieser, gleichfalls von Schreker erfundenen Bühnenhandlung von jedem Unvoreingenommenen trotz der darin aufgehäuften Phantastik und Symbolik erkennbar sind und hoffen, daß auch die wunder-

bare Musik mit ihren inhaltsschweren Harmonien, ihren seltsamsten Zusammenklängen und ihrer herrlichsten Stimmungsmalerei gerechtere Anwälte finden wird, als jene waren, die anläßlich der Uraufführung über sie entschieden haben. Der Uraufführung sind übrigens sowohl in Wien als auch in Frankfurt eine stattliche Reihe weiterer Aufführungen gefolgt.

Es erübrigt schließlich noch, die pädagogische Seite Schrekers näher ins Auge zu fassen. Schreker wirkt bekanntlich seit Herbst 1912 als Professor für Kompositionslehre an der k. k. Akademie für Musik usw. in Wien und es wurde ihm in dieser Eigenschaft bereits die reichste Anerkennung zuteil. Von Interesse werden zweifellos nachstehende, auf diese didaktische Betätigung bezughabende Aeußerungen Schrekers sein: „Pädagogische Grundsätze gibt es nicht. Jeder Lernende will anders behandelt sein. Ich verwahre mich auch dagegen, ‚Pädagoge, zu sein, sondern bemühe mich als Künstler, auf die mir anvertrauten jüngeren Menschen Einfluß zu üben. Ich verlange von diesen volle Beherrschung der Satztechnik, nicht im Sinne vergangener Jahrhunderte, sondern dem Geist unserer Zeit entsprechend. Allerdings ist es notwendig, daß der Lernende in langsamer Entwicklung dahin gebracht wird — gewissermaßen die Kristallbildung der Musik im Laufe der Zeiten verfolgend —, über Bach, Beethoven, Wagner und Strauß hinweg zu einem eigenen Stile zu gelangen. Von hundert Talenten wird dies vielleicht Eines Sache sein — der Einflußnehmende, Lehrer oder ‚Pädagoge' muß aber versuchen, in jedem einzelnen seiner Schüler das Streben nach dem Höchsten zu wecken, alles andere wirkt verderblich —, in der Kunst gibt es kein Sichbescheiden, sondern nur ein Entweder-Oder. Darum empfiehlt es sich auch, im geeigneten Zeitpunkte von dem Lernenden zu verlangen, daß er die alte Form mit neuem Inhalte fülle, ja, über den Rahmen der Form hinausgehend, diese erweitere, überhaupt, seiner Individualität entsprechend, neue Ausdrucksmöglichkeiten suche. Das an Musikschulen beliebte ‚Nachkomponieren' einer Beethoven-Sonate oder Instrumentieren einer Kuhlau-Sonatine halte ich nicht für besonders geistreich, vom erzieherischen Standpunkt ausgehend. Es gibt mehr Talente — wenigstens nach meiner Erfahrung, hier in Wien und wahrscheinlich auch anderswo —, als man glaubt. Sie werden zumeist unterdrückt und mutlos gemacht. Hier und da übersteht einer den hemmenden Einfluß der Schule (die absolut nicht gleichen Schritt mit der Entwicklung der musikalischen Kunst zu halten vermochte) und bricht sich Bahn. Vollständig reorganisiert müßte der Unterricht in Harmonielehre werden. Da unterrichtet man mit Seelenruhe nach Grundsätzen, die vor 50 Jahren schon veraltet waren."

Schrekers in vorstehenden Zeilen niedergelegte, strenge Grundsätze geben uns ein Bild nicht nur des Lehrers, sondern auch des Komponisten, Dirigenten und — Menschen. Wahrlich, wer auch immer diesem Meister nähersteht, der weiß, daß auch dieser sich nicht bescheidet, sondern nur ein „Entweder — Oder" kennt. Und nur so ist es zu erklären, daß Schreker in verhältnismäßig jungen Jahren bereits einen derart hohen, aussichtsreichen Berg erklommen hat, auf dem es sich wohl und verdientermaßen ruhen ließe. Doch Schreker rastet nicht. Er will noch viele, hoch- und wolkenragende Gipfel gewinnen, und daß ihm dabei auch Erfolg beschieden war, darüber werden wohl noch spätere Zeiten berichten.

Dr. jur. et phil. (mus.) H. R. Fleischmann (Wien).

Die Kopierbücher Giuseppe Verdis.

Von EMIL THIEBEN (Mailand).

In einer früheren Besprechung[1] der von der Gemeinde Mailand anläßlich des 100. Geburtstages des Meisters herausgegebenen Kopierbücher Giuseppe Verdis wurde dieser interessanten Veröffentlichung hauptsächlich vom musikkritischen Standpunkte aus Rechnung getragen und das Urteil Verdis über die Aufgaben der Tonkunst in verschiedenen seiner Briefe angeführt.

Aber die Bedeutung der Briefe liegt auch in dem Einblick, den sie uns in das Seelenleben des großen Tondichters gewähren, der von manchen seiner Zeitgenossen als wenig sympathisch gezeichnet worden war, dem insbesondere Eigennutz und Hochmut vorgeworfen worden war. Es läßt sich nicht leugnen, daß Verdi in seinen Verträgen mit seinem Verleger seinen Vorteil energisch wahrgenommen hat, aber das wird ihm niemand verübeln, der die ungeheuren Gewinste, die das Haus Ricordi aus seinen geschäftlichen Beziehungen zu Verdi eingeheimst hat, kennt. Und dann begreift man nur zu gut, daß ein Mann, der in seiner Jugend Not und Elend im Elternhause gesehen hat, den Wert des Geldes viel mehr zu schätzen weiß, als ein anderer, der in Wohlstand aufgewachsen ist. Aber das Testament Verdis ist jedenfalls die glänzendste Widerlegung der gegen ihn gerichteten Beschuldigungen, denn es darf als das herrlichste Zeugnis edler Menschenliebe bezeichnet werden. Es beweist, daß Verdi gespart hatte, um ein Werk großartiger Fürsorge, die Errichtung des Altersheims für Sänger und Sängerinnen, zu vollenden.

Aber auch von Hochmut läßt sich in seinen Briefen nur selten eine leise Spur bemerken, vielmehr überwiegt die Bescheidenheit, die allen seiner Persönlichkeit dargebrachten Huldigungen abhold ist.

So schreibt er am 2. April 1881 an Arrigo Boito, daß er bereit sei, die Kosten der Errichtung eines Bellini-Standbildes in der Eingangshalle des Scalatheaters aus eigener Tasche zu bestreiten, wenn man davon absehen wolle, ihm selbst ebendort eine Statue zu errichten.

Und am 9. November 1888 erhält Giulio Ricordi den folgenden Brief:

„Lieber Giulio, ich ersehe aus den Zeitungen, daß man ein Jubiläum feiern will!! . . . Barmherzigkeit! Unter so vielen unnützen Dingen, die es auf der Welt gibt, ist dies das unnützeste, und ich, der ihrer so viele auf dem Gewissen habe, verabscheue alle unnützen Dinge. In den Repertoiretheatern des Auslands kann man die erste Oper eines Komponisten nach fünfzig Jahren wieder aufführen, aber in Italien ist dies unmöglich. Es käme nur etwas Jämmerliches, Lächerliches dabei heraus. Sie sind ja ein Mann, der vernünftig ist, und daher müssen Sie mit aller Entschiedenheit einen solchen unnützen und undurchführbaren Plan bekämpfen. Ihnen, der Sie in solchen Dingen ein großes Ansehen genießen, wird man glauben. Sollte man aber von Ihnen irgendeine Konzession verlangen, so schlagen Sie vor, das Jubiläum fünfzig Jahre nach meinem Tode zu veranstalten. Drei Tage genügen, um Menschen und Ereignisse in Vergessenheit zu tauchen. Der große Dichter sagt: ‚Himmel! Seit zwei Monaten tot und noch nicht vergessen?'"

Und tatsächlich scheiterte die Absicht der Verehrer des Meisters, die fünfzigste Wiederkehr des Jahrestages der „Oberto"-Premiere zu feiern, an diesem Widerstande Verdis, in dessen Schlußworten ein Pessimismus zum Ausdruck kommt, der auch in vielen anderen Briefen zu finden ist.

So lesen wir in einem Briefe an Gräfin Negroni Prati vom 11. Oktober 1883:

„Liebe Frau Peppina, es freut mich, daß sich meine Freunde daran erinnert haben, daß ich gestern abend um ¹/₂10 Uhr siebzig Jahre alt geworden bin. Siebzig ist unzweifelhaft eine schöne Zahl. Ich möchte, daß sich auch mir der Wunsch erfüllte, den Sie zum siebzigsten Wiegenfeste des Malers Hayez ausgesprochen hatten, der, in seiner Kunst tätig, noch 21 Jahre lebte. Aber was sollte es mir eigentlich nützen? Warum und für wen könnte ich noch arbeiten? Ich lasse dieses Thema, da ich sonst zu traurige Dinge sagen müßte. Sie sprechen von der Erziehung der jungen Musiker von einstmals. Was für ein Unterschied! rufen Sie aus. Das ist wahr, nur zu wahr! Damals beherrschte alle ein großer, edler, hoher Gedanke. Jetzt finden sie schon alles fertig! Wozu soll man sich erinnern und das Heldentum der armen Toten anerkennen? Wozu sie bewundern und nachahmen? . . . Meine liebe Freundin, Sie kennen ja die Welt und wissen, daß die Dankbarkeit eine Last für die meisten Menschen ist! . . . Das ist eine furchtbare Anklage, sie ist aber wahr . . . Genug, genug! Wir werden die Welt nicht ändern . . ."

Und an die Gräfin Clarina Maffei schreibt er:

„Ich denke, daß das Leben die dümmste und, was noch schlimmer ist, die unnützeste Sache sei. Wozu dient es? Wenn man alles zusammenfaßt, lautet die einzige, traurige und demütigende Antwort: zu gar nichts!"

Am 8. März 1891 gesteht er der Gräfin Negroni Prati:

„Die Verdrießlichkeiten sind das tägliche Brot des Lebens. Ist man aber einmal in einem gewissen Alter, so vermehren sie sich noch mit überraschender Stärke. Man muß sie ertragen und den Mut nicht verlieren. Aber gerade in diesem Augenblick sind sie besonders schwer, und ich werde das Buch Hiob lesen, um die Kraft zu finden, ihnen zu widerstehen. Freilich auch Hiob fluchte . . . Also Mut und vorwärts, solange es noch geht."

Ein paar Jahre später verschärft sich noch dieser Pessimismus, wenn er derselben Dame gesteht:

„Das Leben ist Schmerz! Wenn man jung ist, schläfert die Unkenntnis des Lebens, die Bewegung, die Zerstreuung ein und fesselt. Man erträgt etwas Glück, etwas Unglück und bemerkt gar nicht, wie das Leben hinschwindet! Dann aber lernt man das Leben kennen, man fühlt es, und das Leid bedrückt und vernichtet uns. Was tun? Nichts. Krank leben, müde und verzweifelt, bis . . ."

Gegenüber dieser Lebensverneinung erhebt sich aber in anderen Briefen die Liebe Verdis zu seinen Eltern, zu seinem Schwiegervater Antonio Barezzi, zu seiner teuren Giuseppina Strepponi, seiner zweiten Gattin, zu einer lebhaften Lebensbejahung, die sich in starken Gefühlen ausdrückt.

Hören wir den Nachruf, den er seinem Schwiegervater in einem Briefe, den er am 30. Januar 1867 an Gräfin Clarina Maffei richtete, hielt:

[1] Siehe den Artikel in Heft 5 dieses Jahrgangs.

„Dieser Verlust wird mir äußerst schmerzlich sein! Der arme Greis, der mich so lieb gehabt hat! Sie wissen es ja, daß ich ihm alles, alles, alles verdanke. Ihm allein, nicht anderen, wie man verbreitet hatte. Mögen es auch schon viele Jahre her sein, mir scheint es wie heute: als ich meine Studien im Gymnasium von Busseto vollendet hatte, erklärte mir mein Vater, daß er nicht das Geld habe, um mich an die Universität von Parma zu schicken, und daß ich daher in mein Heimatdorf zurückkehren müsse. Damals sagte mir aber dieser edle Mann, als er dies erfahren hatte: ‚Du bist zu etwas Besserem geboren, nicht dazu, für ein paar Groschen Salz zu verkaufen und das Land zu bebauen. Verlange von dem Kuratorium des Leihamtes die magere Unterstützung von 25 Lire monatlich für vier Jahre, und für den Rest lasse mich nur sorgen. Du wirst das Konservatorium von Mailand besuchen und mir das Geld zurückgeben, sobald du es imstande sein wirst.'

Und so geschah es! Was für Freigebigkeit, was für ein Herz und was für Tugenden! Ich habe in meinem Leben viele Menschen kennen gelernt, aber niemals einen, der besser gewesen ist. Er hat mich wie einen Sohn geliebt, und ich liebte ihn wie einen Vater."

Nur einmal geriet Verdi mit diesem so innig verehrten Manne in einen Konflikt. Der Meister hatte nach dem frühzeitigen Tode seiner ersten Frau Margherita, der Tochter Antonio Barezzis, in der ausgezeichneten Sängerin Giuseppina Strepponi eine kunstverständige Gefährtin gefunden, die sein Leben mit seinen Freuden und Leiden teilte, ohne daß Standesamt oder Kirche das Bündnis besiegelt hätten. Die öffentliche Meinung von Busseto hatte sich mit kleinstädtischer Klatschsucht dieser Angelegenheit, die doch nur eine Gewissensfrage zweier Menschenkinder war, die einander liebten, bemächtigt, und Antonio Barezzi scheint an Verdi einen Brief mit zarten Vorwürfen über sein Verhalten geschrieben zu haben. Dieser antwortete am 21. Januar 1852 von Paris aus:

„Teuerster Schwiegervater, nach so langem Harren glaubte ich nicht, von Ihnen einen so auffallend kühlen Brief zu bekommen, in welchem auch mancher Vorwurf enthalten ist. Wäre dieser Brief nicht mit Antonio Barezzi unterzeichnet, von meinem teuren Wohltäter, hätte ich mit aller Lebhaftigkeit oder gar nicht geantwortet. Aber Ihren Namen werde ich immer achten und so versuchen, Sie zu überzeugen, daß ich keinen wie immer gearteten Vorwurf verdiene. Zu diesem Zwecke muß ich weiter zurückgreifen, von anderen, von unserem Städtchen und seinen Lebensgewohnheiten sprechen, so daß der Brief lang und langweilig wird. Ich will mich aber bemühen, so kurz wie möglich zu sein.

Ich kann nicht glauben, daß Sie mir aus eigenem Antrieb einen Brief geschrieben haben, der mich kränken mußte. Aber Sie leben in einem Orte, der die üble Gewohnheit hat, sich oft in die Angelegenheiten anderer einzumischen und das zu mißbilligen, was den landläufigen Anschauungen widerspricht. Ich dagegen pflege mich niemals in die Angelegenheiten anderer zu mischen, weil ich nicht will, daß sich andere mit den meinigen beschäftigen. Die Handlungsfreiheit, die man auch in weniger zivilisierten Staaten achtet, glaube ich auch für mich in Anspruch nehmen zu können. Urteilen Sie selbst und seien Sie ein strenger Richter. Was für ein Uebel ist es, wenn ich abgesondert lebe, wenn ich den Honoratioren keine Besuche mache, wenn ich den Festen fernbleibe, wenn ich meinen Besitz nach meinen Ideen verwalte? Jedenfalls habe ich niemanden irgendeinen Schaden zugefügt.

Dies vorausgeschickt, komme ich zu einer Wendung Ihres Briefes, die lautet: ‚Ich begreife sehr gut, daß ich nicht mehr für Aufträge tauge, da meine Zeit schon vorüber ist. Aber für Kleinigkeiten wäre ich doch noch zu brauchen . . .' Wenn Sie damit sagen wollen, daß ich Sie früher stark in Anspruch genommen hatte, jetzt mich aber Ihrer nur für Kleinigkeiten bediene, so versichere ich Ihnen, daß ich mir diese Lehre werde vor Augen halten. Aber wenn diese Ihre Wendung den Vorwurf bedeutet, daß ich Sie nicht während meiner Abwesenheit mit meinen Geschäften belästigt habe, so frage ich Sie, wie hätte ich so unbescheiden sein sollen, Ihnen eine solche Aufgabe aufzubürden, wo ich doch weiß, daß Sie sich nicht einmal mit Ihren landwirtschaftlichen Arbeiten beschäftigen, daß Sie mit Ihren Handelsgeschäften schon so viel zu tun haben . . .

Bezüglich meines häuslichen Lebens habe ich gar keine Ursache, irgend etwas geheim zu halten. In meinem Hause lebt eine freie, unabhängige Dame, die gleich mir die Einsamkeit liebt, die ein Vermögen besitzt, das ihre Bedürfnisse vollkommen deckt. Weder ich, noch sie schulden irgend jemandem Rechenschaft für unsere Handlungen. Wer kann übrigens wissen, was für Beziehungen zwischen uns bestehen? Wer weiß es, ob sie nicht meine Gattin sei, und ob wir nicht besondere Gründe haben, dies zu verschweigen? Wer will darüber urteilen, ob diese unsere Handlungsweise gut oder schlecht sei? Wenn sie auch schlecht wäre, wer hätte das Recht, auf uns seinen Bannfluch zu schleudern? Jedenfalls muß ich Ihnen erklären, daß diese Frau in meinem Hause größere Ehrerbietung genießt, als ich selbst, und daß niemand dieser Pflicht untreu werden darf. Sie hat übrigens durch ihre Haltung, durch ihren Geist alles Anrecht darauf.

Mit dieser langen Auseinandersetzung will ich nichts anderes bezwecken, als daß ich mir meine Handlungsfreiheit bewahre, wozu alle Menschen das Recht haben. Sie, der Sie im Grunde des Herzens so gütig sind, lassen Sie sich nicht von dem Geiste eines Ortes beeinflussen, der mir so wenig Rücksicht geschenkt hat, daß es mir nicht einmal den Posten des Orgelspielers verliehen hat, und wo man jetzt meinetwegen schwatzt und flüstert. Das kann nicht so weiter gehen. Anderenfalls würde ich meine Entschlüsse fassen. Die Welt ist groß, und der Verlust von 20—30 000 Franken wird mich nicht hindern, mir anderswo eine neue Heimat zu suchen. Ich glaube nicht, daß dieser Brief etwas Beleidigendes enthält. Wenn Ihnen aber etwas in ihm mißfallen sollte, so schwöre ich Ihnen auf meine Ehre, daß ich keine Absicht gehabt habe, Ihr Mißfallen zu erregen. Ich habe Sie immer als meinen Wohltäter betrachtet, und dessen rühme ich mich . . ."

Tatsächlich hat Verdi die Klatschsucht seiner Mitbürger diesen niemals vergeben können. Wenn er auch Giuseppina Strepponi sieben Jahre später an den Traualtar geführt hat und in seinem geliebten Sant' Agata geblieben ist, so war er auf die Bewohner von Busseto niemals gut zu sprechen. Kam er auf dem Bahnhof an, so mußte der Wagen einen Umweg machen, um die Durchfahrt durch Busseto zu ersparen.

So begreift man es, daß Verdi nichts weniger als entzückt war, als die Bussetaner ein Theater zu bauen beschlossen, das nach ihm benannt werden sollte. So schrieb er einem Freunde im August 1865:

„Ich antworte sofort auf Deinen Brief mit aller Ruhe und Ueberlegung und wünsche diese beiden Eigenschaften auch von Dir in der Kenntnisnahme dieser Zeilen betätigt zu sehen. Du sagst, daß die Bussetaner meinten, ich sei so eitel, ihrem Theater meinen Namen zu geben. Wann habe ich ihnen jemals diese Hoffnung gemacht? Im Gegenteil, schon vor drei Jahren habe ich einen solchen Antrag zurückgewiesen. Ich habe mich diesem Plane gegenüber immer feindlich verhalten, und diese meine Meinung sollte geachtet werden. Darum ist es sehr sonderbar, daß der Bürgermeister in der Sonntagssitzung des Theaterausschusses sagte, dieses Theater werde für mich, nur für mich erbaut. Dabei wurde mir der Plan des Baues niemals gezeigt und ich niemals um Rat gefragt. Du wirst wohl zugeben, daß dies höchst seltsam sei. Meine Meinung über diese unselige Angelegenheit ist die, daß der Bürgermeister ein Andenken an seine Amtstätigkeit hinterlassen wollte und sich des Gemeindevermögens und meines Namens für diesen Zweck bediente. Er hat nicht recht gehandelt . . .

In Deinem Briefe erwähnst Du das Wort ‚Schmeichler'. Ueber diesen Punkt muß ich mich noch aussprechen. Erstens lasse ich mich niemals ins Gesicht loben. Wenn ich eitel wäre und nach ‚Lobhudeleien verlangte, bliebe ich nicht in Sant' Agata. Bezüglich der bösen Zungen habe ich mich sehr, nicht nur über Worte, sondern auch über Tatsachen zu beklagen, die mich betreffen, über Quälereien, über alte und neue Verdrießlichkeiten . . ."

Und daß es Verdi mit solchen Gesinnungen, die sich gegen Schmeicheleien richteten, ernst war, bestätigt ein Brief, den er am 2. Dezember 1871 an den Mailänder Musikschriftsteller Filippi schrieb, der von der „Perseveranza" nach Kairo gesandt worden war, um über die Premiere der „Aïda" zu berichten:

„Geehrter Herr Filippi, was ich Ihnen sagen werde, wird Ihnen seltsam, sehr seltsam erscheinen. Sie müssen mir aber verzeihen, wenn ich Ihnen meine Eindrücke nicht verschweigen kann. Sie fahren nach Kairo? Das ist eine mächtige Reklame für ‚Aïda'. Ich habe den Eindruck, daß die Kunst, für die man die Trommel rührt, nicht mehr Kunst, sondern Handwerk sei, daß ein Kunstereignis zu einer Jagdpartie heruntersinke, zu einem Etwas, dem man hinterherläuft, um, wenn nicht den Erfolg, so doch die Berühmtheit zu erlangen . . . Das Gefühl, das ich hierbei empfinde, ist Ekel, ist Demütigung. Immer erinnere ich mich noch mit Freuden meiner ersten Zeiten, in denen ich, fast ohne Freunde, ohne daß jemand von mir gesprochen hätte, ohne Vorbereitungen, ohne irgendwelche Beeinflussung, dem Publikum meine Werke darbot und glücklich war, wenn ich einen günstigen Eindruck erwecken konnte . . . Jetzt dagegen, was für ein Aufwand! . . . Journalisten, Artisten, Choristen, Direktoren, Professoren usw., alle müssen ihr Steinchen zum Bau der Reklame beitragen und einen Rahmen von kleinen Miseren zusammenstellen, der dem Werte einer Oper nichts hinzufügt, sondern ihre wahre Bedeutung verdeckt. Das ist beklagenswert, tief beklagenswert!!"

Wie haben sich die Zeiten geändert! Was würde Verdi sagen, wenn er die heute so häufig geübte Art und Weise, vor der Aufführung eines neuen Werkes spaltenlange Unterredungen von Journalisten mit dessen Urheber zu Reklamezwecken zu veröffentlichen, zu beurteilen hätte? Die Schlichtheit und Einfachheit seines Wesens sind es, die uns Verdi in seinen Briefen so sympathisch machen. Ein Mann, der so Großes geschaffen und sich niemals überhoben hat, verdient die vollste Bewunderung.

Leipziger Musikbrief.

Wir kommen hier nie so ganz an die Sonne; die Wolken unterschiedlicher Einrichtungen, Stiftungen, Zu- und Umstände hängen davor und werden wohl sobald nicht weichen, was sich in dieser ersten Hälfte des Musikwinters wieder recht fühlbar machte. Es fehlt jenes eigentlich musikalische Publikum für Oper und Künstlerkonzerte, das z. B. den in wirklichen Kunststädten nicht mehr diskutierten Grundsatz hätte, neue, komplizierte Opern öfter zu hören, um sie zu verstehen und zu genießen. Es ist bisher keine Ur- oder Erstaufführung an der Oper herausgekommen. Man weiß, die viele Arbeit für zwei bis drei Aufführungen verstimmt jedesmal. *Schrekers* „Ferner Klang" in Dr. Lerts glänzender Inszenierung war für die Weihnachtstage wieder angesetzt.

Auch daß man Virtuosen, die z. B. im Gewandhaus in einem Stück mit Orchesterbegleitung gefielen, mit Interesse im eigenen Konzert sich weiter entfalten hört, gilt hier nicht. Der Abstand von Berlin bei so großer äußerer Nähe ist da oft geradezu lächerlich; *Lhévinne*, *Schnabel*, *Sauer* spielten vor schlecht besuchtem Saal. — Unserer Oper drückt den entscheidenden Charakterzug *Otto Lohse* auf, der eigentlich jede Vorstellung zu einem Ereignis macht, in keiner Wiederholung und in keiner Szene von der ehernen Spannkraft nachläßt, mit der er alle Faktoren des Orchesterklanges belebt und die Steigerungen machtvoll herausstellt. Weniger glücklich konnte er sich bisher als Operndirektor in der Personalfrage bewähren. Das mit Intendant Geheimrat *Martersteig* eingezogene Sparsystem war vielleicht zum großen Teil schuld daran. Da der Heldenbariton Buers Anfang 1913 abging und sein Nachfolger Hans Spies von Braunschweig erst im Herbst 1914 antritt, ist gegenwärtig eine Gastspielserie *Karl Perrons* ein hochwillkommener Nebenerfolg dieses Interregnums. Als Heiling, Holländer, Wotan wirkte der große Künstler vorbildlich und erhebend durch die einzigartige edle Verbindung von Wort und Ton, mit der der Metallreichtum seines herrlichen Organs sich in den Dienst der geistigen Durchdringung seiner Partien stellt. — Aber für das geplagte Theaterorchester ist ein wöchentliches Symphoniekonzert künstlerisch zu viel, für den Dirigenten, den außerdem noch von aller Welt begehrten *Arthur Nikisch* gleichfalls nicht wenig. Das Gewandhaus mit seinen 1500 Plätzen ist doppelt zu klein, da stets etwa 3000 Interessenten da sind; Folge: eine ausverkaufte „Generalprobe" ohne Abklopfen, eine einzige obligate „Vorprobe" zu jedem Konzert. Eine zweite, für belangreiche Neuheiten doch meist unerläßliche, findet nur ausnahmsweise statt. Solche traten daher nur wenig auf, was insofern berechtigt ist, als sie von dem vornehmen Publikum der Konzerte oft mit eisiger Kühle angehört werden, wozu Nikisch doch eigentlich zu gut ist. Kommt aber etwas außer dem gewohnten Spielplan Liegendes daran, wie neulich die Italienische Fantasie von Strauß, so hat man niemals, wie unter normalen Verhältnissen, die Sicherheit einer einwandfreien Ausführung. Die beiden letzten Sätze, in denen das Orchester seine schlagfertige, technische Virtuosität bewähren konnte, gingen glänzend; der erste, wo es auf das hier, zumal bei den Bläsern, nicht beliebte und vor allem nicht gewohnte, ausgehaltene Pianissimo ankommt, litt in bezug auf die in ihm fast ausschlaggebenden Stärkegrade erheblich; der zweite klang in der Hauptprobe so wenig eingespielt, daß die Aufführung unmöglich alles ausgleichen konnte. Ein weiteres Hemmnis: Das Königl. Konservatorium darf stiftungsgemäß, wie es heißt, keinen artistischen Direktor haben, der nicht zugleich Leiter der Gewandhauskonzerte ist. Da nun Nikisch keine Zeit hat, fehlt an der Spitze ein Künstlername, der andere von Bedeutung für jedes einzelne Fach heranzöge, durch die dann junge Talente angelockt würden. Die Opernleitung kann sich nur selten Nachwuchs von dort holen. Dagegen blüht unter der Obhut von Frau Prof. *Hedmondt* eine Gesangsklasse, deren frühere Angehörige die Konzerte mit erstklassig geschultem Material, vor allem mit Sopranen für Oratorium, Lied oder für beides versorgen, wie die in jeder Hinsicht ausgezeichnete Stilkünstlerin Else Siegel, die treffliche Oratorien- und Liedersängerin Ilse Helling, und eine Reihe von fein differenzierenden Vertreterinnen des Liedvortrags, wie Olga Steinrück, Ilva Hedmondt, Käte Liebmann, Lotte Mäder. Aus der großen Klavierklasse Teichmüller trat die Französin Lili Kröber-Asche, jetzt in Weimar, mit ihren exquisiten Chopin-Darbietungen hervor. Auch in dieser Saison ließen sich aus dem Lehrkörper selbst hervorragende konzertierende Kräfte, wie Joseph Pembaur, Fritz v. Bose, Julius Klengel, Gustav Havemann öffentlich hören. Aus einer Anzahl geeigneter jugendlicher Stimmen verschiedener Provenienz hat Dr. Max Unger eine Madrigalvereinigung geschaffen, die mit vielem Glück debütierte.

Die beiden eigentlichen jüngeren Dirigentencharakterköpfe unseres Musiklebens, *Georg Goehler* und *Richard Hagel*, sind, ersterer teilweise, letzterer ganz, von hier verschwunden; an ihre Stelle traten im Riedel-Verein und Philharmonischen Chor *Richard Wetz* und *Hermann Stephani*. Sofern sie nicht hier, sondern in Erfurt und Eisleben wohnen, bedeutet ihre Berufung musikpolitisch keinen glücklichen Umstand. Hätten wir in der Stadtvertretung einen für das Musikleben Groß-Leipzigs interessierten Faktor, so würde man versucht haben, den universellen, großzügigen, in jeder Hinsicht erstklassigen Goehler und den mit seinem Orchester absolut unentbehrlichen Winderstein definitiv zu erhalten. So beschränkt sich das Interesse wesentlich darauf, jenen Fünfzehnhundert die wöchentliche Wiederkehr ihrer Lieblinge, vor allem Brahms und Beethoven, in dem glänzenden Raum des Gewandhauses unter der selbstverständlich hervorragenden, oft wundervollen Leitung von *Nikisch* zu garantieren. Um die vielen Tausende, die in die Alberthalle strömen, um an der lebendigen kompositorischen Entwicklung und Betätigung ihrer Zeit Anteil zu nehmen, kümmert sich offiziell kein Mensch; sie sind ohne Vertretung im Organismus der Stadt, stets von Wechselfällen bedroht. Sobald Dr. Goehler in Hamburg ganz mit Beschlag belegt wird, droht ihnen empfindlichster, wohl unersetzbarer Verlust.

Von neueren Werken erschienen an Symphonien die von *Richard Stöhr* mit Orgel (Symphonische Fantasie) und *August Scharrer* in d moll (per aspera) bei Winderstein, *Hans Hubers* A dur unter dem hier stets freudigst empfangenen *Heinrich Laber*, *Franchettis* e moll unter Goehler, lauter musikalisch lebensbejahende, freudige Bewegung auslösende, technisch potente Werke. Pater *Hartmanns* Heiliges Abendmahl gefiel sehr, ingleichen als Neuheit *Philipp Wolfrums* Weihnachtsmysterium. Als Treffer erwiesen sich: *Heinrich Kloses* Streichquartett im Gewandhaus, ebenda *Hans Pfitzners* ganz herrliche Cellosonate, auch diese als örtliche Neuheit, von Julius Klengel prachtvoll vorgetragen, dann *Heinrich G. Norens* prächtige Violinsonate mit Ella Jonas-Stockhausen als glänzender Pianistin, und die zweite *Julius Weismanns* in fis moll, von Katharina Bosch und dem Autor mit erdenklichem Feuer gespielt. Ludwig Wüllner riß mit dem nunmehr orchestrierten Melodram von *Botho Sigwart*, „Hectors Bestattung", im Gewandhaus zu berechtigten Beifallsstürmen hin. Balladen des hochbegabten *Emil Mattiesen*, op. 1, gesungen von Rudolf Gmeiner, erregten großen Eindruck; *Sigfrid Karg-Elert* fesselte wieder mit Gebilden seiner ganz eigenartigen hohen Kunst der Stimmungsmalerei am Harmonium. Erfreulich ist es, daß nun *Arnold Schönberg* hier aufkommt. Man hörte mit der eigentlich bei erzogenen Menschen selbstverständlichen Ruhe und vielem Interesse sein bedeutendes einsätziges und einstündiges Quartett, obwohl ihm die Herren von der „Flonzaley-Vereinigung" an Ausarbeitung viel schuldig blieben; ein rühriges Komitee bereitet im größten Rahmen die Gurrelieder, das Gewandhausquartett, Wollgandt und Genossen, das Streichsextett „Verklärte Nacht" vor. Wunderbar erquickend war *Weingartners* Beethoven-Abend mit dem Berliner Blüthner-Orchester, der im besten Sinn Großstadtluft mit sich brachte. Neben den eingebürgerten fremden Streichquartetten, den in diesem Winter ganz besonders verklärt spielenden Böhmen, den Sefciks und den Petersburgern, hatte ein Abend der Würzburger mit dem im letzten Beethoven hervorragenden Schulte-Priska guten Erfolg.

Zwei Erfordernisse der feineren geistigen Hygiene vermißt hier nicht nur der Publizist, sondern der gebildete Musikinteressent überhaupt. Erstens hört man gegenwärtige französische Musik so gut wie gar nicht, so daß man von der einzigen interessanten und zugleich wohltuenden wirklich breiten Schichte zeitgenössischer Entwicklung ausgeschlossen ist. Und zweitens sind die zum intellektuellen Gegengewicht bei regem Musikleben unentbehrlichen, einwandfreien Schauspielvorstellungen selten. Man kann z. B. bei Klassikern einen Wechsel vom Kothurn klangvoller Rezitation und hausgestrickten Socken salopper Plauderei, Haltung und Geste zu sehen bekommen, mit dem stilistischen Nebeneinander von lebenden Pflanzen, gemalten Leinwandbäumen und symbolistischen blaugrünen Stofflappen auf regulär zylindrischen primitivistischen Stämmen. Bewußter und einheitlicher wird im Schauspielhaus gearbeitet, einem kleinen Privattheater, das auch von der, am Stadttheater jetzt herrschenden, Seltenheit interessierender erster Darstellerinnen frei ist. **Dr. Max Steinitzer.**

Unsere Künstler.

Raoul Pugno †.

Raoul Pugno ist nicht mehr. Er, der feinsinnige „charmeur“, der vergötterte Liebling der Konzertsäle Frankreichs und des Auslandes, ist einem tückisch an ihm nagenden Leiden erlegen mitten in der Predigt seines lauteren Evangeliums. Ein neuer, schlagender Beweis dafür, wie alle, die sich ihrer Kulturmission bewußt sind, die sich ihr mit ganzer Seele hingeben, ungeachtet physischer Vergewaltigungen, als wackere Pioniere an ihrem Posten stehen, jeder Gefahr mit herausfordernder Kämpfergeste kühn entgegenblicken und sich um das geheimnisvolle „Morgen“ verteufelt wenig kümmern.

Als Pugno mir gelegentlich des letzten Banketts, das der nunmehr durch die Gunst des Präsidenten Poincaré nun endgültig als „Institut von öffentlichem Nutzen“ anerkannte „Salon des Musiciens français“ gab, von seinen fein durchdachten Plänen erzählte, da ahnte der bescheidene Gigant des Klaviers freilich in keiner Weise etwas von dem schonungslosen Sensenhieb des unbarmherzigen Allzerstörers, und er entwickelte mir mit seiner bekannten Bonhomie, heiteren und hoffnungsfreudigen Auges, das zyklopische Programm seiner allenthalben zu einem musikalischen Ereignis gewordenen Vortragsserien.

Schon hatte Pugno mit seinem diesjährigen Zyklus begonnen; die Schar seiner Verehrer hatte ihn, wie alljährlich, mit ehrlichem Beifall bei „Lamoureux“ begrüßt, wo er Schumanns „Konzertallegro“ und Francks „Variations symphoniques“ mit der alten, selten empfundenen Innigkeit zu Gehör brachte und sich von seinen Lieblingsmeistern gewissermaßen mit einer unbewußten Feierlichkeit auf ewig verabschiedete. Die so oft zuvor angestaunte, unnachahmliche Beherrschung des kompliziertesten Apparates, die von grausamer Willkür, von gekünstelter, ermüdender Effekthascherei nichts kannte, hatte uns erneut an jenem Abend spontan mitfortgerissen und in ihren beseligenden Bann gezogen. Die ganze grandiose Offenbarung seiner makellosen Technik, verquickt mit ihrem duftenden Melodienschmelze, erfüllte erhebend den in tiefem Schweigen liegenden, lauschenden Saal. Und nun haben sie sich ausgespielt diese tapferen Finger, auf die sich die Weiße des so oft gekosten Tastenelfenbeins gelegt. — Die Trauerbotschaft wurde in Paris mit Schmerz vernommen, und mehr als eine Träne mag im Auge manchen Bewunderers, mancher Bewunderin geglänzt haben. Und das nimmt nicht wunder bei diesem Koloß, den Vuillermoz so treffend den „Rodin der Tastatur“ nennt . . .



RAOUL PUGNO.

Das Leben des Verblichenen ist ziemlich bekannt und soll hier nur ganz kurz skizziert werden. Pugno ist am 23. Juni 1852 in Montrouge geboren. Sein Vater war Italiener, seine Mutter Lothringerin. Seine Erziehung vollzog sich in einer musikalischen Atmosphäre. Der Vater trieb einen unbedeutenden Instrumentenhandel in der düstern Rue „Monsieur-le-Prince“, und hier nahm der kleine Raoul die ersten Elemente seiner angebeteten Kunst, die ihn so groß, so universal bekannt machen sollte, in sich auf. Eines Tages beglückwünschte den an einem alten Klavier ein von Schwierigkeiten strotzendes Stück spielenden Knaben ein „jura“ studierender Jüngling, was an und für sich nichts bedeutet hätte, wäre es nicht Emanuel Chabrier gewesen. Mit sechs Jahren spielte Pugno vor Gounod, der ihm eine herrliche Zukunft prophezeite. Dreizehnjährig treffen wir ihn in der Klasse von Mathias am Pariser Konservatorium an, wo er alle Preise „spielend“ davonträgt. Aber seine Nationalität hindert ihn daran, die Segnungen des Rompreises kennen zu lernen.

Es folgt dann eine düstere Periode tragischer Ereignisse. Man beschuldigt den Künstler der Teilnahme (ob freiwillig oder unfreiwillig ist nicht klar) an den Bewegungen der Pariser „Commune“. Es gelingt ihm aber, sich blutigen Verfolgungen auf wunderbare Weise zu entwinden. Auch vergißt man allmählich das „interessante Intermezzo“, und bereits 1872 meistert der heißspornige „Revolutionär“ die Orgel von St. Eugène, die ihm zwanzig Jahre hindurch zu Willen ist. Er nimmt daneben 1874 die Chordirigentenstelle am italienischen Theater (Ventadour) an und wird schließlich Harmonielehrer am Konservatorium (1892) und Klavierlehrer von 1896—1901.

Sein Meisterstück als Klaviervirtuose legt er ganz zufällig auf Veranlassung von Taffanel in der „Société des Concerts du Conservatoire“ mit Griegs „Concerto“ ab, und in welcher Schätzung die Leistungen des so intensiv leuchtenden Zweigestirns „*Pugno-Ysaye*“ standen, weiß die ganze musikalische Welt des Konzertsaales.

Was Pugno als Komponist, der nicht so bekannt geworden ist, wie er es wohl verdient hätte, geleistet hat, erwähnt jedes biographische Lexikon. Erwähnt seien hier nur: das „Konzertstück“ für Piano und Orchester, eine Orchester-„Suite“, Walzer, Impromptus, Mazurkas, Caprices, Gavotten für Klavier, eine große Sonate, Albums wie „Soirs et paysages“ usw. Unter Mitwirkung von Nadia Boulanger vertonte er Verhaerens „Heures claires“, „La Rédemption de Colin Muset“ (Gedicht von Maurice Léna) und „Orphée (Gabriel d'Annunzio).

Der Tod hat einem regen Leben ein jähes Ende bereitet. Die französische Musik ist in tiefer Trauer: ein echter, wahrer Künstler mit einem Herzen von Gold geht ihr verloren. Pugnos Aufrichtigkeit und Mildtätigkeit sind zu bekannt, als daß ich nötig hätte, sie an Einzelbeispielen nachzuweisen. — Möge wenigstens die Erinnerung an diesen hervorragenden Edelmenschen in uns fortleben, mögen wir die Kunst verstehen lernen wie er, dann bleibt er uns im Tode noch der selbstlose Freund und Berater, der er zu Lebzeiten so manchesmal gewesen!

*

Einige *Pugno-Anekdoten*. Pugno pflegte oft im Brüsseler „Cercle artistique“ zu spielen und machte dort eines Abends die Bekanntschaft des berühmten belgischen Malers und Bildhauers Constantin Meunier, der ihn bei dieser Gelegenheit bat, ihn doch recht bald mit seinem Besuch beehren zu wollen. Mit Vergnügen leistete Pugno der Einladung Folge und überraschte den Meister gerade, als er die letzte Hand an seine Zola-Statue legte. Die beiden Künstler unterhielten sich auf das herzlichste und freundschaftlichste, und als Meunier sein Bedauern darüber ausdrückte, wegen seines mißlichen Gesundheitszustandes dem Konzert Pugnos am selben Abend nicht beiwohnen zu können, da setzte sich dieser ans Klavier und spielte einige der herrlichsten Melodien Chopins, den er, wie vielleicht kein zweiter, interpretierte.

Auf Meuniers begeisterten Ausruf:

„Wie ich Ihnen, mein Verehrter, für diese genußreichen Augenblicke danke!“ erwiderte Pugno:

„Jedesmal, wenn Sie es wünschen, werde ich zu Ihnen kommen und Ihnen ganz allein vorspielen!“

„Und wenn ich Sie bitte, mir diesen Gefallen schon morgen zu tun?“ wagte der Meister schüchtern . . .

Pugno sagte zu und schellte am folgenden Tage zur abgemachten Stunde an der Tür des Malers.

Wer vermag seinen Schmerz zu beschreiben, als ihn ein Diener nach dem . . . Sterbezimmer seines neuen, so liebgewonnenen Freundes führte! . . . Meunier war seinem so lange an ihm nagenden Herzleiden erlegen . . .

*

Raoul Pugno war der beste und gewissenhafteste Klavier- und Harmonielehrer, den man sich denken konnte. Wenn eine seiner Schülerinnen ein Konzert gab, ließ er es sich nicht nehmen, dabei mitzuwirken. Und wie selbstlos, wie künstlerisch er das zu tun pflegte, das wissen seine Jünger am besten zu erzählen. Er spielte mit derselben Meisterschaft, derselben Aufmerksamkeit und Leidenschaftlichkeit wie in allen Konzerten, die er auf den beiden Hemisphären gab.

Nun begab es sich, daß eine ihm befreundete Dame, die längere Zeit bei ihm gelernt hatte, einen „Récital“ veranstaltete und mit Pugno zusammen einen „Galopp“ spielen sollte.

Als sie sich an den Flügel setzte, raunte sie dem Meister mit schelmischer Miene zu:

„Auf welcher Seite soll ich beginnen, damit Sie mich einholen können?"

Das war eine ungeschickte Anspielung auf die fabelhafte Geschwindigkeit, mit der der Virtuose „loszulegen" verstand, wenn es nottat.

„Na, so beginnen Sie mal mit dem letzten Takte," erwiderte Pugno, „ich denke, das wird genügen!" . . .

Ferdinand Laven (Paris).

Kritische Rundschau

Aachen. Neben mustergültigen und vor allem stilgerechten Aufführungen bekannter Werke älterer und neuerer Komponisten gab es im letzten Viertel des verflossenen Jahres drei Uraufführungen. In *Arthur Sommerwells* Konzertstück für Violine mit Orchester finden Geiger, die in die Tiefe eines Werkes hinabsteigen können, eine sie selbst und das feingebildete Publikum durchaus befriedigende Programmnummer. Fräulein *Jelly von Arány* führte damit den Komponisten ehrenvoll in den hiesigen Konzertsaal ein. Fritz Busch hatte — nachdem, wie ich hörte, verschiedene Dirigenten sich ablehnend verhielten — sich bereit finden lassen, der *Regerschen* Motette für fünfstimmigen a cappella-Chor Oeffentlichkeitsrecht zu verschaffen. Aber trotz des Bienenfleißes, den er sowohl wie sein Chor dem Studium des Werkes hatten angedeihen lassen, kam es kaum zu einem Achtungserfolg. Unleugbar steht man vor dem geistig hochwertigen Erzeugnis eines Meisters, aber die Form ist zu kompliziert, die Rücksichtslosigkeit gegenüber dem physischen und musikalisch-technisch Möglichen der menschlichen Stimme geht — zum mindesten für unsere Zeit noch — zu weit. Es finden sich Momente berückender Schönheit vor, so besonders die Stelle „Ich liege und schlafe ganz in Frieden", ferner fast das ganze erste Drittel, aber sie werden überwuchert von dem übrigen Tonchaos. Busch und sein Chor hielten sich geradezu bewundernswert. *Donald Francis Tovey* ließ seinem Klavierkonzert und einem Klavierquintett heuer eine Symphonie in D dur folgen. Alle drei Werke tragen dieselben Charakteristika an sich: eine Unmenge von Gedanken verbinden sich zu einem Gesamtbilde, aber eben dadurch wird dieses Bild zu breit und verliert an Einheitlichkeit, abgesehen davon, daß manche der schönsten Episoden verwässern. Aber man muß indes Tovey ernst nehmen. Er ist ein selbständig denkender und frei arbeitender Geist. — Neu für Deutschland war ein „Stabat mater" von *Emanuel Moór* für Frauenchor, Altsolo und kleines Orchester. Das in lyrische Farben getauchte Opus — es trägt die Zahl 138 — verrät den mit dem Chorsatze vertrauten Meister, in dem Wirkungsberechnung und musikalische Aesthetik sich das Gleichgewicht halten. Unter den Solisten sei neben dem Wiener Adolf Busch, dessen intuitive Meisterung des A dur-Konzertes von Mozart entzückte, noch *Max van de Sandt* genannt. In seiner Person repräsentiert sich der alte solide Stil; rein, wie er ihn von Liszt übernommen, hat er ihn bewahrt und in sich verarbeitet, wie das selten im Konzertsaal erscheinende F dur-Konzert von Chopin auswies. *J. M. P. Steinhauer.*

Basel. Wenn nicht alles täuscht, kommt nun allmählich der Basler Meister *Hans Huber* auch im Reich zum Durchbruch. Im Frühjahr fand seine D dur-Symphonie am Schluß der Konzerte der vereinigten Deutschen Orchester in der Philharmonie zu Berlin unter Hermann Suter eine begeisternde Wiedergabe, und eben hat der Basler Gesangverein ein Oratorium aus der Taufe gehoben, das sofort nach der Uraufführung von einigen anwesenden deutschen Chorleitern für eine baldige Wiederholung reklamiert wurde. „*Weissagung und Erfüllung*" heißt das Werk für großen (teilweise Doppel-) Chor, Knabenchor, Orchester, Soloquartett und Orgel, das inhaltlich etwa dem ersten Teil des Lisztschen Christus entspricht, aber eigene Wege geht. Für geschulte Chöre eine lockende Aufgabe, da allen Chorgattungen, vor allem dem Frauenchor die dankbarsten Ziele weisend, in Bachscher Art den leuchtenden Cantus firmus der Choräle verwendend, das Soloquartett diskret, aber im Aufbau glücklich steigernd zu Worte gelangen lassend, vor allem fortwährend in ungebrochener Kraft gesund und frisch musizierend, voller Ideen und neuer, überraschender Wendungen — wir erinnern etwa an die entzückende Hirtenmusik und das madrigalähnliche, innig empfundene Krippenmotiv, den marschähnlich schreitenden Unisonogesang der drei Könige —, dem solistischen Element in einer vom leisen Chor begleiteten Sopranarie und einer mystisch versunkenen Arie für Alt schönsten Spielraum gewährend. Das Orchester hat, wie stets bei Huber, einen satten Farbenglanz und wird von der Orgel wirkungsvoll unterstützt. Eine Zeit, die dem Oratorienschaffen fast verständnislos gegenübersteht, sollte mit beiden Händen nach solch einem Werke greifen, das die großen Vorbilder pietätvoll grüßt und doch so ganz den Stempel unseres modernen Empfindens an sich trägt. *Baur.*

Braunschweig. Im Hoftheater vollziehen sich Veränderungen, die der Oper ein ganz anderes Gesicht verleihen. Der frühere Intendant *v. Wangenheim* übernahm nach der plötzlichen Entlassung des Herrn v. Frankenberg die Leitung, der Direktor *H. Frederigk* wurde wieder angestellt und manch wichtiges Fach neu besetzt; für die Hochdramatische Frau Kruse-Tiburtius tritt Berta Schelper (Frankfurt a. M.) und als Heldentenor ihr dortiger Kollege, unser Landsmann *O. Hagen* in den hiesigen Verband; als Heldenbariton wurde nach erfolgreichem Gastspiele Hedler (Düsseldorf) und als lyrischer Tenor Rich. Koegel (Basel) verpflichtet. Für die Koloratursängerin und Soubrette stehen Gastspiele in nächster Zeit bevor. Von den Neuheiten hielt sich „Oberst Chabert" von Waltershausen, dank auch der trefflichen Leistung von *Albine Nagel*, im Spielplan. Das Weihnachtsmärchen „Schneiderlein hoch hinaus, der falsche Prinz" von Paul Diedicke, mit ansprechender Musik von M. Clarus, das hier seine Erstaufführung erlebte, versetzte alt und jung wochenlang in freudigste Feststimmung und wird sich gleich seinen Vorgängern viele Bühnen erobern. Die Festvorstellungen zum Einzug des Herzogspaares (3. Akt aus den „Meistersingern", „Die Maienkönigin" von Gluck), sowie zum Geburtstage des Herzogs („Der Barbier von Sevilla" mit d'Andrade als Gast), endlich „Lohengrin" mit *O. Hagen* als Titelhelden, den sich der Herzog-Regent zu seinem Abschiede gewünscht hatte, zeichneten sich durch äußeren Glanz aus. — Von den Konzerten standen die der Hofkapelle unter *Rich. Hagel* an der Spitze, im zweiten errang sich *M. v. Schillings* (Stuttgart) als Gastdirigent mit seinen Werken „Oedipus", Erntefest aus „Moloch" und Glockenlieder (Fr. Zador, Dresden) bedeutenden Erfolg. Der „Verein für Kammermusik" bildete sich nach Riedels Tode neu: Frl. E. Knoche, die Herren der Hofkapelle: Mühlfeld, Daume, Giemsa und Bieler, in der „Triovereinigung" gesellte sich E. Kaselitz zu W. Wachsmuth (erste Geige) und E. Steinhage (Cello). Großen Anklang fanden die Orgelkonzerte des Domorganisten K. Gorn, während die reisenden Virtuosen, sogar Fr. Lamond, C. Ansorge, W. Burmester, Frz. v. Vecsey u. a. wenig „klingende" Geschäfte machten. Das musikalische Vereinsleben blühte wie nie zuvor. *Ernst Stier.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber die Parsifal-Aufführungen können wir, wie schon bemerkt, natürlich nicht im einzelnen berichten. Das nächste Heft wird eine Zusammenstellung der wichtigeren bringen.

— Das Stuttgarter Hoftheater hat in dankenswerter Weise schon wieder die Uraufführung einer abendfüllenden Oper herausgebracht: „Ferdinand und Louise" (Kabale und Liebe) von *Julius Zaiczek*. Die Aufnahme des Werkes übertraf die Erwartungen, so daß man vielleicht mit einem allgemeinen Theatererfolg rechnen kann. (Bericht folgt.)

— *Gustave Charpentier* hat sich Ende Januar — nachdem ihm die schönen Pariser Arbeiterinnen aus Dankbarkeit und Verehrung als Schöpfer der ihr Los so ergreifend und treffend schildernden Opern „Louise" und „Julien" in der Sorbonne unter dem Vorsitz von Madame Poincaré, der Präsidentin der Republik, einen wertvollen akademischen Galadegen überreicht hatten — in Le Hâvre nach New York eingeschifft, um seinen „Julien" im „Metropolitan Opera"-Theater zu dirigieren. Die Oper soll danach in den größeren Städten der Vereinigten Staaten gegeben werden. *Lvn.*

— Aus New York wird berichtet, daß die Oper „Die Liebe der drei Könige" („L'Amore dei tre re"), Text von Sem Benelli, Musik von *J. Montemezzi*, die vor kurzem bei ihrer Uraufführung in Verona und in Mantua Aufmerksamkeit erregt hat, am Metropolitan-Theater gegeben worden ist.

*

— Die *Hausegger-Konzerte* des *Blüthner-Orchesters* sind, wie uns aus dem Bureau des Orchesters mitgeteilt wird, nunmehr für eine Reihe von Jahren weiter gesichert. Der vor Beginn der diesjährigen Konzertsaison an weite Kreise von Berliner Musikfreunden ergangene Aufruf hat zunächst die erfreuliche Wirkung herbeigeführt, daß das Abonnement der Hausegger-Konzerte im Vergleich zu den früheren Jahren sich wesentlich gehoben hat. Ueberdies haben sich einige Kunstfreunde zusammengefunden und einen größeren Fonds aufgebracht, der dazu dienen soll, dem Orchester und seinem Dirigenten, Herrn v. Hausegger, zur Durchführung seines künstlerischen Programmes die nötige finanzielle Bewegungsfreiheit zu sichern. — Diese Mitteilung wird in all den Kreisen, denen es um die Kunst noch ernst ist, mit Freuden aufgenommen werden.

— Zur Bildung eines neuen gemischten Vokalquartetts haben sich in Stuttgart die Kammersängerinnen Frau E. Tester und Frl. M. Diestel sowie die Konzertsänger H. Ackermann

und L. Feuerlein unter dem Namen „*Stuttgarter Oratorienquartett*" vereinigt. Mit dieser Gründung wird ein Manko in unserem Musikleben gedeckt. Bei den bekannten Eigenschaften der Sänger darf man mit einem künstlerischen Erfolg rechnen.

— Ueber einen *Schönberg*-Abend in Leipzig lesen wir im „Berl. Tagebl.": Im konservativsten und ehrwürdigsten Musikinstitut Deutschlands, im Leipziger Gewandhaus, ist zum ersten Male ein Werk Arnold Schönbergs, die „Kammersymphonie", zur Uraufführung gekommen. Und zwar erhob sich aus dem eleganten Publikum nach der Aufführung lebhafter Widerspruch, ein Ereignis, das sich seit vielen Jahren nicht im Gewandhaus zugetragen hat. Die sonst so wohlerzogenen Zuhörer zischten minutenlang; durch diesen Widerspruch wurden indessen die zahlreichen Anhänger Schönbergs zu um so stärkeren Beifall für die zarte, süß melancholische Musik dieser Symphonie angespornt, so daß, wie in der denkwürdigen Aufführung des „Pierrot lumaire" in Prag, der Beifall schließlich siegte und Nikisch mehrfach danken konnte.

— *Arnold Ebel* hat eine Ouvertüre appassionata für großes Orchester, die ihre Uraufführung durch das *Blüthner-Orchester* erleben wird, vollendet. (Musikverlag Raabe & Plothow, Berlin.)

— In Düsseldorf hat in Anwesenheit des Komponisten *Felix Woyrsch* die Uraufführung der zweiten Symphonie C dur op. 60 im Konzert des städtischen Musikvereins mit außerordentlichem Erfolge stattgefunden. *E. K.*

— Der Musikverein Bochum hat unter seinem tatkräftigen Dirigenten *Arno Schütze* auch in diesem Jahre Musikaufführungen großen Stils veranstaltet. Aus dem Programm seien genannt Verdis „Requiem", Liszts „Préludes" und „Fausts Verdammung" von Berlioz. In den Sonderkonzerten spielte u. a. Franz Mikorey in seinem Klavierquintett mit; ein interessanter Quartettabend des Berliner Vokalquartetts (Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer, Eugen Brieger) brachte: Brahms, fünf Quartette: „An die Heimat", „Sehnsucht", „Nächstens", „Neckereien", „Wechsellied zum Tanze"; vier Quartette a capella: Perez, „Tenebrae factae sunt"; J. S. Bach, „Komm, süßer Tod"; Mozart, „Ave verum"; A. Mendelssohn, „Altdeutsches Wiegenlied"; sowie J. O. Grimms sehr empfehlenswerten „Liederkranz aus Klaus Groths Quickborn".

— *Max v. Pauer* und *Marie Soldat-Roeger* sind bei einem gemeinsamen Sonatenabend in Graz sehr gefeiert worden. Nach Brahms, Bach und Mozart brachten sie Beethovens „Kreutzer-Sonate", mit der sie eine künstlerisch und virtuos unerhört ausgeführte Meisterleistung boten. *J. Sch.*

— Aus Luzern wird uns geschrieben: Die schweizerische Erstaufführung der musikalischen Legende „Der Kinderkreuzzug" von *Gabriel Pierné* hat unter der temperamentvollen Leitung des jugendlichen Musikdirektors *Robert F. Deuzler* bei dreimaliger Wiederholung stürmischen Beifall gefunden. Als Solisten waren gewonnen worden: Kammersängerin Johanna Dietz und Frau Emma Bellwidt aus Frankfurt, sowie der Tenorist Karl Aagaard Oestwig aus Christiania (der, wie ich höre, für die Stuttgarter Hofoper verpflichtet wurde. Wir können dazu gratulieren!), Kinderchor, gemischter Chor und Orchester erreichten zusammen die Stärke von über 500 Mitwirkenden. Die Aufführung des Werkes bedeutete für die ganze Schweiz ein musikalisches Ereignis. *B. St.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Aufruf für ein Volkmann-Denkmal.* Am 6. April 1915 feiert die musikalische Welt die Wiederkehr des Tages, an dem *Robert Volkmann* zu Lommatzsch in Sachsen als Sohn des dortigen Kantors geboren wurde. Es hat sich nun in Lommatzsch vor einigen Jahren ein jetzt unter dem Vorsitze des jeweiligen Bürgermeisters stehender Ausschuß gebildet, um Volkmann an seinem 100. Geburtstage ein Denkmal in seiner Vaterstadt zu errichten. Es sind, teils durch freiwillige Spenden, teils durch regelmäßige Zuwendungen der Stadtverwaltung, bisher etwa 3500 M. aufgebracht, ein Betrag, der zur Errichtung eines Denkmals selbst für bescheidene Ansprüche nicht ausreicht. Der Ausschuß wendet sich nun an die Künstlerwelt und die kunstliebenden Kreise mit der Bitte, die gute Sache in Erinnerung an die reichen Schätze, die Volkmann der Welt geschenkt hat, durch weitere Gaben zu unterstützen. Zuwendungen werden an den Bürgermeister Benndorf in Lommatzsch erbeten.

— *Vom Schulgesang.* Aus *Coesfeld* wird uns geschrieben: Vom 2.—9. Januar d. J. fand unter der Leitung des Königl. Seminarmusiklehrers *Krane* in Coesfeld in den Räumen des Königl. Lehrerseminars der Westfälische Schulgesangkursus statt. Die Zahl der Teilnehmer war außerordentlich und belief sich auf 118 Damen und Herren aus dem Lehrerstande. Als Dozenten waren tätig: Hofschauspieler Calm (Dessau): „Sprechtechnik mit praktischen Uebungen." Schuldirektor Dr. Löbmann (Leipzig): „Aus meiner Singestunde (mit Kindern), „Zur Geschichte des Gesangunterrichts". Rektor Ostendorf (Bocholt): „Ueber das bewußte Singen nach Noten." Gymnasialdirektor Dr. Preising (Dortmund): „Was läßt sich von der Methode Jaques-Dalcroze praktisch in der Volksschule verwenden?" (Mit praktischen Vorführungen der Singschule Coesfeld.) Seminarmusiklehrer Schmidt (Dorsten i. W.): „Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts nach Prof. Rolle." (Praktische Lektionen mit Kindern.) Kreisarzt Dr. Wolters (Coesfeld): „Physiologie der Stimme." Kursleiter Seminarmusiklehrer Krane (Coesfeld): „Die Schulgesangmethoden der Gegenwart: Tonika do Methode — Eitz Tonwort — Theorie und Praxis. Atemtechnik und Stimmbildung. Schülervorführungen." Während der Zeit wechselten Konzerte und Vorträge. Die Teilnehmer schieden mit voller Zufriedenheit. In der ersten Woche des Jahres 1915 wird der Kursus wiederholt. *H. Undlaff.*

— *Robert Schumanns Geburtshaus.* Der Rat der Stadt Zwickau hat Robert Schumanns Geburtshaus, das einem Neubau weichen sollte, für 165 000 M. angekauft. Der Oberbürgermeister Keil hat diesen Beschluß herbeigeführt. Ihm sei Dank dafür. Ein Brief des Generalmusikdirektors an d i e s e n Oberbürgermeister würde etwas anders lauten, als der neuliche!

— *Stipendium.* Die *Mozart-Stiftung* in Frankfurt a. M. wird am 1. Oktober 1914 abermals ein Stipendium vergeben. Der Stipendiat erhält eine Freistelle am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt und einen Jahreszuschuß von 1800 M. Wegen der zu erfüllenden Vorbedingungen wende man sich an den Verwaltungsausschuß der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M., Lehrbachstr. 22.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Bei einem Hofkonzerte in Luxemburg ist dem bekannten Konzertsänger Dr. *Carl Ludwig Lauenstein* (München) das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens Adolphs von Nassau verliehen worden.

— *Otto Leßmann* in *Berlin* hat am 30. Januar seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— *Peter Gast* hat am 10. Januar in *Annaberg* in aller Zurückgezogenheit den 60. Geburtstag begangen. Der größeren Oeffentlichkeit ist der Musikerphilosoph durch Nietzsche bekannt geworden, der seine Oper „Der Löwe von Venedig" bei seinen Angriffen auf Wagner als Gegensatz hervorhebt. Alfred Brust bemerkt in einem interessanten Feuilleton des „Berl. Tagebl.": „Wenn der geistig umnachtete Nietzsche im Archiv saß und Peter Gast, sein unermüdlicher Apostel, in den Abendstunden den Flügel öffnete, um jenem die von ihm so schwärmerisch geliebte Komposition des Freundes vorzuspielen,

,, . . . liebes Kind, verzage nicht;
schau mir froh ins Angesicht . . .'

dann verklärten sich die Augen des Irren und er, der seines eigenen Körpers kaum mehr Herr war, bewegte zum Zeichen des Beifalls immer wieder die Fingerspitzen leise gegeneinander . . ." Brust hofft, daß Peter Gast doch noch ein persönliches Buch über Nietzsche herausgeben wird. Wir hoffen es auch!

— Königl. Musikdirektor *Fritz Lubrich* in Sagan hat sein 25jähriges Jubiläum als Schriftleiter kirchenmusikalischer Zeitschriften gefeiert.

— Major *Higginson*, der Begründer und Erhalter des berühmten Boston Symphony Orchestra hat im letzten Monat seine goldene Hochzeit gefeiert. Er ist 79 Jahre alt.

— In Schliersee ist der Münchner Violoncellist — Mitglied des Hoforchesters — Prof. *Max Hieber* gestorben. Der ausgezeichnete Violinspieler war den musikliebenden Kreisen Münchens auch durch seine Mitwirkung bei den früher von Prof. Bußmeyer, später von Prof. Schwartz geleiteten Kammermusikabenden bekannt. Er war am 22. November 1852 in München als Sohn eines Hofmusikers und Hofkapellsängers geboren. Hieber hatte den Titel eines Kammermusikers und wurde auch zum Lehrer an der Akademie der Tonkunst ernannt.

— Der Direktor des Metzer Stadttheaters, der bayerische Kammersänger *Otto Brucks*, der seit dem Jahre 1906 das Stadttheater leitete, ist plötzlich gestorben. (Brucks, der 55 Jahre alt geworden ist, war mit einer Tochter des Herzogs Ludwig in Bayern vermählt, die in ihrer ersten Ehe, als Gräfin Larisch, mit der Baronesse Vetsera befreundet und durch diese in Beziehungen zu der Tragödie des Kronprinzen Rudolf gekommen war.) Otto Brucks war erst Instrumentalmusiker gewesen, bevor er 1883 als Sänger zur Opernbühne überging. Er wirkte als Baritonist in Dresden, Hamburg, Düsseldorf, Prag und München, wo er 1894 zum Kammersänger ernannt wurde.

Besprechungen und Anzeigen

Männerchöre ohne Begleitung.

Im Verlage von *Albert Auer, Stuttgart*, sind folgende Männerchöre erschienen:

Alfr. Baier: *„Es ritt ein Junker am Morgen aus"*. Das balladeske Gedicht von Grete Massé ist flott und frisch angefaßt und für die Männerchorpraxis gut brauchbar behandelt worden, nur gefallen mir folgende Akkordverbindungen nicht: Auf S. 4 „ritt er d a h e r (wirkt sehr steif!), ebenso die springende Septime im nächsten Takt „wie a u f Flügeln", desgleichen in der letzten Zeile „rot s e i n K r ä n z l e i n (das *d* im zweiten Baß strebt nach *cis!*). Verfehlt im Ausdruck erscheint mir die Stelle „S t u m m lag er nach Kampf". Ebenso ist das flott hingeworfene „Reiters Tagreveille" (O. Kernstock), komponiert von **K. Hirsch,** sehr gut verwendbar und wird namentlich beim Preissingen glücklich wirken.

Das **K. Göpfartsche** *„Heimat und Vaterland"* hat z. B. im Schwäbischen Sängerbund bereits seinen Weg gefunden, denn wenn einmal mit einer Komposition ein I a-Preis geholt wurde, dann wird sie bei jedem Sängerfest mehreremals, schließlich bis zum Ueberdruß vertreten sein. Es ist auch ein warmempfundenes, dankbares Liedchen, nur wirken gewisse Akkorde, wie bei „s c h l a g e n" und bei „t e u e r" z u überschwenglich-himmelnd auf mich. Es wurde auch für gemischten Chor bearbeitet, was seiner weiteren Verbreitung nur förderlich sein kann.

Den bekannten *Baumbachschen* Ton hat eine Vertonung von **H. Klotz** in dem *„Nun pfeif ich mir ein zweites Stück"* gut getroffen. Sehr hübsch wirkt die Modulation bei „Das könnt' ich nicht verzeihen".

Von **Karl Eichhorn** ist ein Jugendwerkchen, *„Liebesleid"* benannt, bei demselben Verlag erschienen. Es ist ein volkstümlich Lied im schwäbischen Dialekt gehalten und ebenfalls für gemischten und Männerchor bearbeitet.

Den bekannten Liedertafelton schlagen die bei *Pabst, Leipzig*, erschienenen Chöre: *„Heimatgruß"*, *„Rosenzeit"*, *„Heimatklänge"*, *„Im gold'nen Maien"* usw. von **A. Fleischer** an. Man kann gut begreifen, wie ein unentwickelter Geschmack sehr leicht auf dieses Genre hereinfällt, denn die Sachen sind so bequem gesetzt, wenden fast durchweg dankbare Stimmlagen an und sind so dem Geschmack, der in den Männerchören im allgemeinen herrscht (öfter auch bei den Herren Dirigenten), daß sie „gehen" müssen. Und doch, wie konventionell sind sie gefaßt, wie überschwenglich-süßlich wirkt das meiste, wie blickt immer die alte, schon x-mal angewendete Schablone durch, wie nachempfunden sind schon die vom Komponisten zum Teil selbstverfaßten Texte! Aber, wie gesagt: So wie die Verhältnisse liegen, werden sie dankbare Abnehmer genug finden. Geschmacksbildung ist eben Kultursache und hiermit ist's in Männerchorkreisen noch ziemlich mind bestellt.

Zum Schluß möchte ich noch einen Chor erwähnen, der sangliche Dankbarkeit und inneren Gehalt in glücklicher Weise vereinigt. Es ist dies *„Am Chiemsee"* (von Scheffel), komponiert von **K. Göpfart,** im Selbstverlag des Tonsetzers erschienen. Die nicht schwer auszuführende, aber klangschönes Stimmaterial verlangende Komposition ist jedem also qualifizierten Männerchor sehr warm zu empfehlen. Nur zwei Stellen trüben meinen Genuß etwas: Der überschwengliche, in die ruhigen choralmäßigen Akkordverbindungen nicht recht hineinpassende Nonenakkord bei „in den Wind e n t w e b t die Pein", ferner die durch die Außenquarten etwas hart und leer wirkende Stelle auf S. 5 vom sechsten bis siebten Takt. Dem Verein gratuliere ich übrigens, dessen zweite Bässe das tiefe *es* in der im folgenden angegebenen Weise auszudrücken vermögen!

Karl Eichhorn (Stuttgart).

Studienwerke für Klavier.

Heinrich Reiser: *Klavierschule für Kinder.* Neu durchgesehen von Dr. *Grunsky*. 3. Abteilung; geheftet 3 M. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Die stattliche Zahl von 14 Auflagen spricht für die Beliebtheit des Werkes. In der vorliegenden Abteilung werden besonders die Molltonleitern behandelt. Für den Hauptvorzug dieser Schule halten wir die Auswahl der zwei- und vierhändigen Uebungsstücke, die nicht (wie so manche andere) nur simple Melodien bringt, sondern den Stoff durchweg aus Klassikern oder aus Opern nimmt. Der Schüler hat dadurch Gelegenheit, auf die angenehmste Weise die Bekanntschaft der größten Meister zu machen, nicht bloß in ihren Originalklavierwerken, sondern auch in Proben aus Symphonien, Streichquartetten etc. Diese Uebungsstücke langweilen auch Erwachsene nicht und werden beim Schüler den Lerneifer rege erhalten.

Alfred Rose: *Tägliche Fingerübungen für Klavier* 1.50 M. Verlag *Ernst Bisping, Münster i. W.* Die Uebungen für die Unabhängigkeit der Finger, Tonleitern, gebrochene Akkorde und Handgelenkübungen sind hier in systematischer Ordnung übersichtlich zusammengestellt, ohne daß etwas wesentlich Neues geboten würde.

C. H. Döring: *Oktavenetüden* für jeden fortgeschrittenen Klavierspieler 1 M. *Schuberth-Verlag, Leipzig.* Mit der Brauchbarkeit zur Erlangung eines sicheren Oktavenspiels vereinigen diese Etüden, deren jede auch eine charakteristische Ueberschrift führt, den Vorzug eines satten Wohlklangs.

Helene Caspar: *Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre* im Tonleiter- und Akkordstudium 3 M. Verlag *Pabst, Leipzig*. Die Verfasserin hat in diesem Heft ihre Erfahrungen einer langjährigen Lehrtätigkeit niedergelegt. Sie knüpft an die Lisztsche Klavierbehandlung und -technik an, wobei sie sich die modernen und modernsten Errungenschaften zunutze macht, ohne in den Fehler vieler Neuerer zu verfallen, die mit Veraltetem oder Ueberholtem auch manches erprobte Alte mit über Bord werfen. Die pädagogischen Winke, die in reicher Fülle den Uebungen beigegeben sind, bieten für Lehrer und Schüler eine wertvolle Hilfe. Musiktheoretische Erläuterungen sorgen dafür, daß beim Schüler stets das harmonische Verständnis Hand in Hand mit der Technik fortschreitet. Der Preis ist in Anbetracht von Inhalt und Ausstattung billig.

Die *Technischen Studien* für den modernen Klavierunterricht von derselben Verfasserin, Verlag *Pabst, Leipzig*, 1.50 M., bilden ebenfalls ein nützliches Hilfsmittel für den Klavierunterricht.

F.

* * *

Wagner-Literatur. Das Jahr 1914, das die Werke Richard Wagners frei gibt, macht sich allmählich auf dem Bücher- und Musikalienmarkt bemerkbar. Der bekannte Wagner-Forscher, Geheimrat Professor Dr. *Golther* in Rostock gibt die Gesammelten Schriften des Meisters neu heraus (Verlagshaus Bong & Co. in Berlin). Mit dieser neuen Erscheinung soll dem deutschen Volke zu billigem Preise nichts Geringeres als eine mustergültige Ausgabe von Wagners gesammelten Werken dargeboten werden. Die Schriften erscheinen genau in der Gestalt und Reihenfolge, die ihnen Wagner selbst gegeben hat. Die Ausgabe erscheint hier zum ersten Male unter philologischer Kontrolle, gereinigt von den Druckfehlern der Originalausgabe. Damit diese Ausgabe auch für die gesamte bisherige Wagner-Literatur benutzt werden kann, stimmt sie genau nach Seiten und Zahlen mit der zweiten und sechsten Auflage der Originalausgabe überein. Ein umfangreiches Lebensbild, ausführliche Einleitungen und Anmerkungen, sowie Register, die am Schluß vereinigt sind, geben zum ersten Male eine ausführliche Erläuterung der Wagnerschen Schriften. Sie sind weitere Vorzüge dieser Ausgabe, die wir allen Interessenten bestens empfehlen können. (Siehe auch den Prospekt im heutigen Heft.)

Wagner-Katalog. Die Firma *Breitkopf & Härtel*, einer der Originalverleger Wagners, versendet den (illustrierten) Katalog ihrer Wagner-Ausgaben. Wir empfehlen allen Interessenten, sich den Katalog durch ihre Musikalienhandlung kommen zu lassen (oder direkt durch den Verlag).

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 9 bringt ein Lied eines ganz Modernen: „Sie sind so schön die milden sonnenreichen" von *Franz Schreker* in Wien. Das Lied ist aus den „Fünf Gesängen" mit Genehmigung der Universal-Edition in der „N. M.-Z." abgedruckt. Ueber den Komponisten sagt der Artikel in diesem Hefte Näheres. Die fortschrittlich gesinnten Kreise unserer Leser werden sich für diese Komposition ohne weiteres interessieren. Den übrigen empfehlen wir, mit etwas Geduld und Vorurteilslosigkeit diesem eigenartigen musikalischen Gebilde beizukommen zu suchen. Vielleicht finden sie ihre Mühe belohnt. Zum mindesten wird jeder die in Töne „eingefangene" Stimmung herausempfinden. Interessant ist der fehlende Taktstrich. Der Komponist sagt einiges dazu in einer Fußnote. Die Taktstriche sind hier nicht nötig, im Gegenteil, sie wären störend. Aber vielleicht hätten die neuen Vorzeichnungen für die Allgemeinheit durchwegs gesetzt werden können. — An zweiter Stelle steht ein melodiöses Klavierstücklein für unsere Jugend von *Gustav Lazarus:* „Schlummerliedchen". Das hübsche Stück ist leicht und eingänglich, wie es der Zweck erfordert.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 17. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 29. Januar, des nächsten Heftes am 19. Februar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

L. R. 20. Fragen der Art sind natürlich schwer zu beantworten. Die Gehälter in „Pensionaten" sind ganz verschieden, wie ja überhaupt die Gehaltsfrage der Musiklehrer und -lehrerinnen keiner allgemein gültigen Norm unterworfen sind. — Vielleicht würden Sie eine Stelle erhalten, aber garantieren dafür kann niemand. Schließlich ist das Inserat aber, wenn keine privaten Verbindungen da sind, der einzige Weg. — Das, was von einer Gesellschafterin im allgemeinen verlangt wird, nur muß sie natürlich auch gut spielen können; man wird ihr vielleicht deshalb manche andere Forderung erlassen. Bestimmte Normen gibt es auch hier nicht.

E. K., D. Wir werden über diese Frage in nächster Zeit allgemein und ausführlicher berichten. Ja! Aber wir sind zurzeit für D. versehen.

R. Wertvolle Musikinstrumente versichert unseres Wissens gegen Beschädigung und Entwendung die dem bekannten „Allgemeinen Deutschen Versicherungs-Verein a. G." in Stuttgart nahestehende „Stuttgarter Mit- und Rückversicherungs-Aktiengesellschaft" in Stuttgart. — Besten Dank für die Anregung. Wir werden sie beachten.

F. . . . Das glauben wir gern, daß Sie auf Zeitungs-Inserate nicht sogleich in Leipzig Klavierschüler gefunden haben. Die Konkurrenz ist eben ungeheuer groß, die Not allgemein. Versuchen Sie es mit persönlichen Beziehungen. Wenn Sie bloß Nebenverdienst suchen, dann kommen auch Kino- und Kaffeehaus-Musik in Betracht. Allerdings wird auch hier der Andrang sehr groß sein.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 15. Januar.)

Orgel. Ihr Talent läßt kontrapunktische Schulung vermissen. Sie figurieren und fugieren sorglos ins Bläue hinein. Immerhin sind die 5 Choralvorspiele als Beweise eines ernsteren Strebens zu betrachten. Kennen Sie die Choralvorspiele Ihres Landsmanns Rich. Fricke (Insterburg)?

Fr. H—el, M. Ihre tonsetzerische Geschicklichkeit und Gewandtheit zeigt sich am vorteilhaftesten in den 2 kirchlichen Chorsätzen. Unter den Klavierstücken zeichnet sich „Ländliche Szene" durch einen temperamentvollen, phantasiekräftigen Zug aus; „Zum Abschied" fällt in jeder Beziehung ab dagegen. Die gut deklamierten Sologesänge werden den textlichen Stimmungen im allgemeinen gerecht; die Begleitsätze lassen mitunter in der Wahl und Darstellung der Motive künstlerischen Feinsinn vermissen.

K. S. 15. Wir haben Ihr „Predigtlied" verbessert, so daß es gelegentlich Verwendung finden kann. Hoffentlich denken Sie nicht daran, dieses Opusculum zu veröffentlichen.

C. R—el, Br. Das Studium Ihrer Gesänge müßte auf jeden erhebend wirken, der feines Empfinden mit künstlerischem Verständnis verbindet. Nun wissen Sie also, was von Ihrem „kompositorischen Talent" zu halten ist. — Porto fehlt.

M. Vo—l, D. Die beiden Chorsätze dürfen als befriedigende Versuche gelten. An Verwendung ist nicht zu denken. Bei weiterer Uebung in Theorie und Praxis wird Ihnen ohne Zweifel noch etwas Brauchbares gelingen.

P. Br—ner, Fr—ing. In beiden Stücken läßt sich eine quellende Phantasie erkennen. Es bleibt nur der Wunsch nach eingehenderem Studium der Tonsatz- und Formenlehre offen. Einwandfrei sind die Stücke nicht. — Ab.-Ausweis fehlt.

W. H. in H. Als Abonnent der „N. M.-Z." können Sie jederzeit Kompositionen zur Beurteilung im Briefkasten einsenden.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 10

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

I.

Schon oft hat man darauf aufmerksam gemacht, daß beim Musikhören nicht bloß das sinnliche Ohr in Anspruch genommen ist, sondern daß dabei immer zugleich eine, wenn auch meist unbewußte, geistige Tätigkeit, ein Vergleichen, Auswählen, Trennen und Verknüpfen der Töne, stattfindet, daß es also beim Musikgenuß nicht bloß um ein physisches Erleiden, sondern zugleich um eine psychische Aktivität sich handelt, ohne die ein solcher Genuß gar nicht möglich wäre. Zu dem sinnlichen Ohr brauchen wir auch noch ein geistiges Ohr, um Musik wahrhaft genießen zu können. Man denke dabei aber nicht sofort an das „innere“ Ohr, mit dem der taube Beethoven eine ganze Symphonie samt all ihren einzelnen Stimmen hörte und sogar dirigierte. Jeder begabte Musiker kann darin eine gewisse Fertigkeit erlangen, mit diesem inneren Ohr, einer überaus lebhaften Einbildungskraft, ein Tonstück, ja eine umfangreiche Orchesterpartitur im Lesen zu vernehmen und die einzelnen Instrumente herauszuhören, sich gewisse Klangeffekte vorzustellen. Auch nicht um die Fähigkeit, beim Hören eines Musikstücks zu allerlei Gedanken sich anregen zu lassen, handelt es sich da, als ob es zum wahren Musikverständnis gehörte, sich immer etwas Bestimmtes dabei zu denken. Es gibt ja reichlich solche Gedankenmusik, in der mit Absicht etwas Besonderes ausgedrückt werden soll, mit oder ohne Programm. Wir bleiben aber bei unseren Untersuchungen auf dem rein musikalischen Boden der „absoluten Musik“, und es wird sich herausstellen, daß die Musik durchaus nicht, wie viele meinen, eine bloße Kunst des Gefühls oder ein leeres Spiel der Töne ist, sondern daß schon beim bloßen Anhören der d e n k e n d e Geist in Tätigkeit ist, ja sein muß, wenn das Kunstwerk überhaupt genossen sein will, und daß manches Tonstück nicht bloß als ein unmittelbarer Herzenserguß in Tönen, sondern zugleich als ein wunderbares Werk des denkenden Musikgeistes sich uns offenbart. Wie das mathematische — das arithmetische und geometrische — Denken vom allgemeinen begrifflichen Denken sich wesentlich unterscheidet und doch als ein Denken gefaßt werden muß, so gibt es auch ein musikalisches Denken, gleichsam ein Rechnen in Tönen, und, um es gleich vorauszuschicken, gerade die neuere und neueste Musik fordert dieses musikalische Denken in hohem Grade, so daß es wohl zeitgemäß ist, gerade zum Verständnis der modernen Musik auf die Tätigkeit und die Ausbildung des m u s i k a l i s c h e n V e r s t a n d e s energisch hinzuweisen. Es gibt ja freilich auch heute noch genug Musik, für die das sinnliche Ohr zu genügen scheint, die, bloß auf sinnlichen Reiz berechnet, als „Ohrenschmaus“ für die Menge dient. Für den feiner Empfindenden kann solche Musik aus einem bloß passiven Genuß oft zu einem wirklichen Erleiden werden. Ernst zu nehmen und für die Weiterentwicklung der Tonkunst bedeutsam kann dagegen nur die „Musik des Geistes“ sein, eine Musik, die auch den Geist anregt und befriedigt. Und eben diese Musik kann nur genossen werden mit dem geistigen Ohr, von einem Hörer, bei dem das Verständnis für die von den alten, einfachen Wegen weit abweichenden Ton- und Akkordfolgen geweckt und mehr und mehr geschärft wird.

Nicht soll damit das sinnliche Element in der Musik zu niedrig veranschlagt werden, wird doch durch dieses unsere Kunst erst zur wirklichen Tonkunst. Die Akkorde der Obertonreihe, die an Einfachheit und Wohlklang für das sinnliche Ohr alle andern abgeleiteten, alterierten Akkorde übertreffen, müssen die natürliche Grundlage jeder Musik bleiben, solange man überhaupt aus der Musik das Prinzip des Wohllauts, der Anmut, der Harmonie und Schönheit nicht ausscheidet. Was wir heute noch „Musik“ nennen, läßt sich nicht willkürlich aus beliebigen Tönen oder gar Schällen und Geräuschen produzieren. Aber auch hier schon, an den Elementen der Tonkunst, hat der denkende Menschengeist sein Werk getan. Schon die Auswahl einer beschränkten Reihe von Tönen aus der zahllosen Menge auf Grund der Obertonreihe und des Quintenzirkels, die Tonleiter, unser Tonsystem, all dies ist ja sein, des M e n s c h e n Werk! Aus der unendlichen Tönemasse hat er eine bestimmte Zahl von Tönen herausgenommen, sich gleichsam ein Tönehaus konstruiert, in dem er sich häuslich niederließ. Um Ordnung, Klarheit, Uebersicht in das Tönematerial zu bringen, mußte er diese Töne zusammenstellen, da und dort Grenzpfähle stecken, sie zum „System“ ordnen. Er hat ein Abc, eine Sprache der Töne sich geschaffen, deren Elemente die Tonleitern und Akkorde bilden. Auch der feste Punkt, um den sich alle andern Töne gruppieren, das Normal-*a*, ist ja kein objektiv gegebener, sondern konventionell

festgesetzter und darum auch das sogenannte „absolute Gehör“ genau genommen kein absolutes, sondern nur ein sehr zuverlässiges Tonhöhegedächtnis.

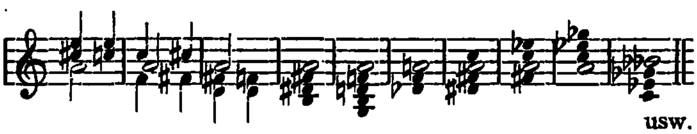
Da das Tonsystem der abendländischen Völker kein willkürlich konstruiertes, sondern ein in den natürlichen Tonerscheinungen (speziell dem Phänomen der klingenden Teiltöne) begründetes ist, so ist es zweifellos den orientalischen und anderen exotischen Tonsystemen, bei denen die natürlich gegebenen Grundlinien nicht so klar zutage treten, vorzuziehen. Wenn neuerdings das Bestreben sich zeigt, das abendländische System mit seinem Dur und Moll zu erweitern und durch andere Tonreihen, z. B. die chinesischen und japanischen, die zum Teil den alten Kirchentonarten gleichen, zu bereichern, wodurch die Ausdrucksfähigkeit der Musik noch gesteigert wird, so kann man sich nur darüber freuen, vorausgesetzt, daß die fundamentale Bedeutung des abendländischen Systems damit nicht angetastet werden soll.

Auch in unserem Tonsystem mußten ja aus praktischen Gründen die natürlich gegebenen Töne des Quintenzirkels und der Obertonreihe künstlich um ein kleines geändert werden, um reine Oktaven und innerhalb jeder Oktave zwölf einander gleiche Halbtonschritte zu gewinnen. Ohne diese „gleichschwebende Temperatur“ hätten wir zwar reine auf- und absteigende Quinten, aber falsche Oktaven und noch unreinere Dreiklänge. Das wunderbare Phänomen der Oktave, der Wiederholung desselben Tons auf höherer Stufe, wodurch zwei Töne einander ähnlich und doch nicht gleich sind, wurde vom denkenden Musikgeist zum Prinzip für die Tönegruppierung gemacht. Indem man im Quintenzirkel das *his* für das um ca. $^1/_9$ niedrere *c* nimmt, geschieht in der Musik dasselbe, was in der Sprache geschieht, in der verschiedene Gegenstände, z. B. die verschiedensten Apfelsorten unter dem Begriff Apfel zusammengefaßt, also annähernd gleiche Gegenstände für gleich genommen werden.

Auch hier sehen wir also wieder in das sinnlich Gegebene den denkenden Geist eingreifen, um es sich zurechtzumachen. Und was er selber geschaffen hat, die Ausgleichung der Töne in den Tonreihen der Klaviatur, ist ihm im Lauf der Zeit zur anderen Natur geworden. Der Hörer nimmt die Töne nicht, wie sie wirklich sind und vom sinnlichen Ohr empfunden werden, sondern wie sie sein sollten: er nimmt das annähernd Richtige für voll und rein, der nur relativ reine, sinnlich gehörte Ton wird vom geistigen Ohr idealisiert, als Repräsentant (Symbol) für den absolut reinen genommen. Ja nicht bloß die temperierte Stimmung, auch noch größere Abweichungen von den naturreinen Tonverhältnissen, z. B. bei nicht ganz reinem Gesang, werden ertragen, weil das geistige Ohr die Abweichungen in der Intonation ignoriert und die Töne idealiter nimmt. Darum hat auch Mayrhofer („Psychologie des Klangs“) recht, wenn er sagt, daß die musikalischen Gesetze nicht gleichbedeutend mit den akustischen seien. „Musik wird erst in unserem Innern, äußeres Klingen ist nur der Anlaß.“ Schon Goethe, dem man nicht gerade einen Mangel an Objektivität in der Auffassung der Dinge zur Last legen kann, fragt einmal: „Was ist eine Saite und alle mechanische Teilung derselben gegen das Ohr des Musikers?“ (das übrigens NB. prinzipiell mit dieser mechanischen Teilung übereinstimmt und nur aus praktischen Gründen zu einem Kompromiß genötigt ist!) „ja, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaßen assimilieren zu können? Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen, sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Er ist selbst der größte physikalische Apparat, den es geben kann.“ — Gewiß lag es Goethe ferne, nach dem bekannten Satz, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, jeder subjektiven Laune in der Musik Tür und Tor öffnen zu wollen, und muß durch eine scharfe Grenze das bloß individuell und subjektiv Wahre, vom objektiv Wahren geschieden werden. Es ist deshalb von großem Wert, wenn man die Gesetze zu fixieren versucht, die in der menschlichen Seele walten bei der Auffassung des dem Ohr gebotenen Tönematerials. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der unendlich vielseitige elastische Menschengeist, der in jedem Jahrhundert wieder anders denkt, auffaßt und empfindet, ein Geist der Freiheit ist, der sich nicht so leicht einfangen und in musik-psychologische oder -ästhetische Gesetze und Regeln bannen läßt.

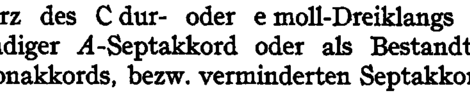
Wieviel nun aber die Auffassung des denkenden Geistes, der Musikverstand, zu dem Objektivgegebenen hinzutut und wieviel er gerade bei der ernsthaften modernen Musik hinzudenken muß, das im einzelnen nachzuweisen, soll jetzt unsere Aufgabe sein.

Angenommen, wir vernehmen aus einem Tonstück heraus den Ton *a'*, so fragt es sich gleich: in welchem Sinn ist nun dieses *a'* zu fassen? Kann es doch die verschiedenste Bedeutung haben: als Grundton (Prim), als Terz oder Quinte eines Durdreiklangs oder Molldreiklangs, als Septime eines Sept-, als None eines Nonakkords, als übermäßige Quinte (Hochquinte) eines Hochquintklangs oder als Bestandteil (erster, Mittel- oder Schlußton) eines verminderten Septakkords usw. Möglicherweise ist es auch gar kein *a'*, sondern ein vertieftes *b'*:



usw.

Das sinnliche Ohr empfängt immer ein und denselben Ton, aber wie verschieden ist nun die Bedeutung dieses Tons je nach dem Zusammenhang, in welchem er steht, nach der harmonischen Unterlage, die er in Wirklichkeit hat oder die hinzuzudenken ist! Dies zu entscheiden, ist das sinnliche Ohr allein nicht imstande, es ist Sache des geistigen Ohrs. Und wie merkwürdig, daß dieser eine Ton — denken wir ihn uns von einer Geige gespielt oder von der Singstimme gesungen — ganz anders klingt, eine ganz andere, trübe oder heitere, hellere oder dunklere Färbung erhält, je nachdem er mit einem Moll- oder Durdreiklang, einem Septakkord oder Hochquintklang usw. in Beziehung gebracht wird. Ein ähnlicher Fall tritt ein beim Zusammenklang mehrerer Töne, z. B. *e g*. Nicht das Ohr allein, erst der musikalische Verstand, kann entscheiden, wie diese kleine Terz aufzufassen ist, ob als kleine Terz des C dur- oder e moll-Dreiklangs oder als unvollständiger *A*-Septakkord oder als Bestandteil eines kleinen Nonakkords, bezw. verminderten Septakkords usw.:



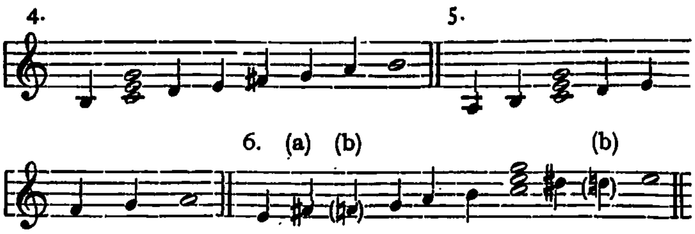
Ausschlaggebend ist hier, ob die C dur-Tonart oder e moll oder *D* (Dur oder Moll) oder *H* (Dur oder Moll) vorwaltet. In jedem Fall wird diese kleine Terz zwar gleich gehört, aber anders empfunden. Bei der großen Terz *c e* wird in der Regel der C dur-Dreiklang vernommen, je nach dem Zusammenhang ist sie auch als a moll zu fassen. Die leere Quinte *(c g)* ist an und für sich geschlechtslos, weder Dur noch Moll, wiewohl die rein akustische Auffassung (Obertöne!) nach Dur hinweist und der Hörer immer im Geist sich zu der einen oder anderen Auffassung hinneigen wird. Auch hier also kommt das psychologische Moment mit ins Spiel. Ein im Geist froh und straff gestimmter Hörer wird die leere Quinte im Dursinn, ein seelisch Gedrückter sie im Mollsinn nehmen. In anderen Fällen weist der Zusammenhang, die Beziehung zu den vorhergegangenen oder nachfolgenden Klängen auf das Tongeschlecht hin. (Man denke an die leeren Quinten am Anfang der Neunten Symphonie von Beethoven, von denen die ersten *a—e* anfangs wohl geschlechtslos, als

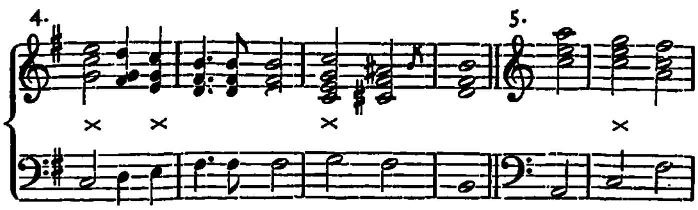
Dominante von *d* aber hernach im Dursinn, dagegen die zweiten *d—a* entschieden im Mollsinn zu fassen sind.)

Wie beim unvollständigen, so ist auch beim vollständigen Dur- und Molldreiklang die Bedeutung eine mehrfältige. Jeder Dreiklang — reden wir zunächst vom D u r klang — hat ja eine dreifache Stellung im einfachen Tonsystem: als Tonika (Mittelklang), Dominante (Rechtsklang) und Unterdominante (Linksklang). Als Tonika (1) ist er Ausgang und Ziel und hat den Charakter der Ruhe, als Oberdominante (2) gefaßt, hat er Strebekraft, und erscheint in der Bewegung und Unruhe, als Unterdominante (3) tritt er vermittelnd zwischen Tonika und Oberdominante. Damit ist aber seine Bedeutung noch nicht erschöpft.

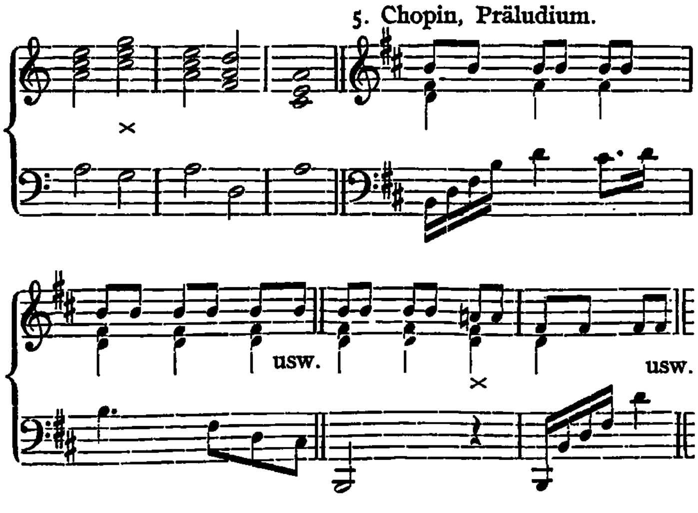


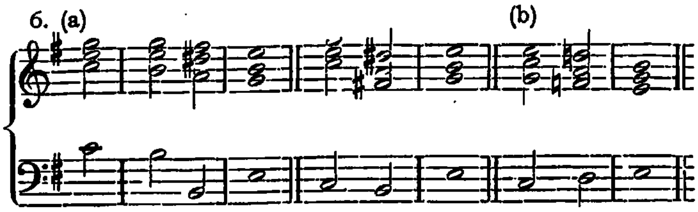
Als „neapolitanische Sext“ *e g c* befindet er sich im Bannkreis von h moll und bekommt dadurch mit einem Male eine weichere, trübere Färbung: ist er doch dann der Dreiklang der zweiten Stufe des phrygischen h moll mit potenziertem Mollcharakter (4). Auch als Dreiklang der dritten Stufe der äolischen Tonleiter (*a—a* ohne Leitton) ändert sich sein Charakter (5) und ebenso als Dreiklang der sechsten Stufe von harmonisch e moll (6 a) — auch phrygisch e moll (6 b) —. Im dorischen Moll oder der „melodischen“ Molltonleiter als Dreiklang der vierten Stufe gibt er dem weichen Moll einen herberen Charakter, verliert aber trotzdem seine helle Farbe (7). Wir haben hier eine Molltonart mit Dur-Ober- und Unterdominante (Doppeldurmoll).

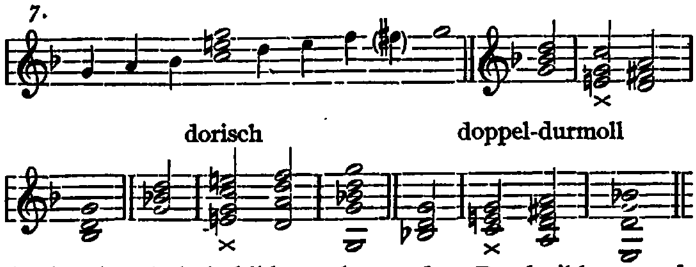




5. Chopin, Präludium.



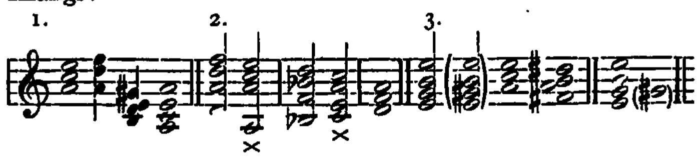




Auch als Vorhaltsbildung kann der Durdreiklang auftreten, wodurch ein Zwiespalt entsteht zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Ohr: für jenes bleibt er Konsonanz, für dieses wird er zur Dissonanz (nach Louis-Thuille „Auffassungs-Dissonanz“). Derartige Zwiespältigkeiten liefert uns die moderne Musik zahllose, weil eben ein besonderer Reiz darin liegt (8). — Daß der Durdreiklang bei herrschendem Moll derselben Tonart (also z. B. C dur als Dominante der Unterdominante in c moll) gleichfalls für die Auffassung ein anderer wird, sei nur kurz erwähnt (9):

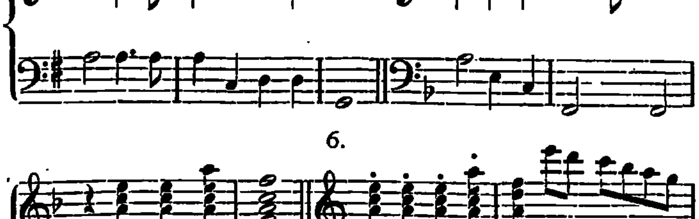


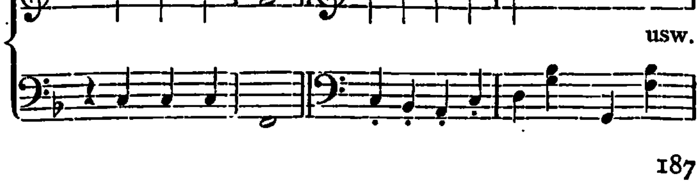
Wir kennen nun neun Bedeutungen des einfachen Durdreiklangs: das sinnliche Ohr hört stets dieselben Töne, denselben Klang, vom geistigen Ohr wird jeder wieder in ein anderes Licht gerückt. Dieselbe Vieldeutigkeit begegnet uns auch beim M o l l k l a n g. Begnügen wir uns mit den wichtigsten Deutungen, z. B. des a moll-Klangs:



Bei 1. ist er Tonika in a moll, bei 2. Oberdominante im reinen (äolischen) d moll. (Das äolische — totale — Moll besitzt eigentlich keine Oberdominante, da der fehlende Leitton eine entschiedene Dominantwirkung ausschließt.) Bei 3. ist er Unterdominante von e moll (Durmoll) und von E dur (Molldur):

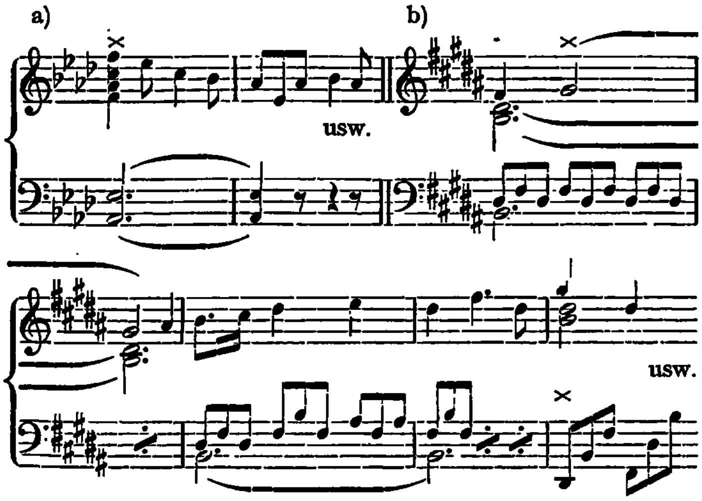






Der Dreiklang der zweiten Stufe der Durtonleiter (4) ist wohl akustisch ein Mollklang, wird aber von jedem Musikverständigen als Stellvertreter der Durunterdominante gefaßt und begegnet uns deshalb meistens in der Terzlage (*c e a*) als Sextakkord. Dagegen erscheint er auf der dritten Stufe vorwiegend als Vertreter der Oberdominante (5). Auch der Dreiklang der sechsten Stufe der C dur-Tonleiter hat die Gestalt des Molldreiklangs, wird aber vom musikalischen Ohr meistens als Vertreter der Tonika vernommen. Das zur Terz *c e* hinzukommende *a* hören wir dann nicht als Grundton von a moll, sondern als Terz von F dur, was als eine Erweichung des C dur-Klangs empfunden wird, man höre z. B. aus „Rheingold" (a) und „Parsifal" (b):

a) b)



Daß zu diesem Schein-Mollakkord meistens noch die Quinte der Tonika hinzutritt, so daß ein Septakkord *(a c e g)* entsteht, ändert nichts an der Sache, wie wir später sehen werden. Ein weiterer Schein-Molldreiklang (7) ist der Torso eines Nonakkords: *a c e = d fis a c e*, sozusagen ein „Nonenmoll". Die Tonleiter des Akkords ist die dorische Tonreihe *a h c d e fis g a*, also unsere G dur-Tonleiter vom zweiten Ton aus genommen. Man höre:

7. (a)



Bei a verschwindet die Mollfärbung fast ganz, bei b, dem dorischen a moll mit Hochsexte, hat er als Schlußakkord wieder ausgesprochteneren Mollcharakter. — Eine andere Funktion hat der Molldreiklang als Sextakkord *(c e a)* im phrygischen Moll (8). Hier hat nicht der obere, sondern der untere Ton Leittoneigenschaft und auch der Mittelton schließt sich ihm gerne an beim phrygischen Durschluß und strebt nach *dis*. Der Schluß in Dur war ja von alters her gebräuchlich:

8. 9. *Adagio*



Daß auch bei Molldreiklängen, wenn sie als Vorhaltsbildungen auftreten, ein Widerspruch zutage tritt zwischen der rein akustischen und der musikalischen Auffassung, indem das sinnliche Ohr den Dreiklang als konsonant, das geistige denselben als dissonant auffaßt (9), soll nicht unerwähnt bleiben. Schon diese kurzen Ausführungen, die sich auf das Gebiet der einfachsten Akkorde beschränken, werden genügen, den Leser zu überzeugen, daß die vom Ohr empfangenen Töne erst in unserem Innern lebendig werden und zu dem sich gestalten, was sie sein und sagen sollen.

(Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Dietrich, A., op. 27: Einleitung und Romanze (m.). Pohle, 1.50 M.

— op. 32: Romanze. Pohle, 1 M.

Dotzauer, J. J. F., op. 79: Variationen mit Orchester (m.—s.). Simrock, 2 M.

Veraltet, aber zu Uebungszwecken brauchbar; hat das gleiche Thema wie Grützmachers Fantasie op. 3 und Servais in seiner Fantasie „O cara memoria".

Draeseke, F., op. 7: Ballade (m.—s.). Rószavölgyi, 2.40 M.

Edel und vornehm. Beide Instrumente gleich wichtig.

— op. 11: Barcarole (m.). Hoffarth, 1.50 M.

Feines, stimmungvolles Werk, zum Vortrage gut geeignet.

Dvorak, A.: Waldesruhe, Adagio mit Orchester (s.). Simrock, 1.50 M.

Sehr eigenartig und warm. Stellt erhebliche Anforderungen an die Ausführenden. Gewinnt bei mehrfachem Hören.

— op. 94: Rondo mit Orchester (s.). Simrock, 4 M.; Volksausgabe 2 M.; Universaledition, 2 M.

Feurig und schwungvoll. Slawische Themen enthaltend. Hat einige für die Ausführung recht unbequeme Stellen.

Ebner, K., op. 20: Widmung, Tarantelle, Serenade (m.—s.). Rahter, 2.50 M.

— op. 42: Konzertwalzer (s.). Steingräber, 1.50 M.

— op. 47: Tarantelle (s.). Steingräber, 1.50 M.

Ansprechend und geschickt gesetzte Stücke ohne besonders hervorstechende Züge.

Erb, M. J., op. 64: 3 Morceaux (l.). André, 5.40 M.

Menuet sérieux, Madrigal, Valse-Sérénade. Harmlos und ohne sonderlichen Sinn für Klangreiz.

d'Erlanger, F., op. 18: Andante symphonique (s.). Rahter, 4 M.

Ein schönes, vornehmes Werk. Zu Anfang eine breite Melodie. Dann entwickelt sich in zunehmender Bewegung ein stark empfundenes Agitato, worauf allmählich wieder Beruhigung zum ersten Thema eintritt und das Werk still und verklärt abschließt.

Ernest, G., op. 82: Air de ballet (ms.). Simrock, 4 M.

Hübsches Stück zum Vortrag.

Fabricius, J., op. 24: Ballade (l.). Hansen, 1.60 M.

Ein einfach-edles, schlichtes Stück.

Faißt, C., op. 5: Melodie (l.). Reinecke, 1.50 M.

Nach einer alten Ballade „Es waren zwei Königskinder" gesetzt. Innig und schön empfunden.

Fauré, G.: Les berceaux, Elegie.

Fink, H., op. 3: Silhouetten, 2 Hefte (ms.). Doblinger, 3 M.

Ganz einfache Stücke verschiedenen Charakters.

Fischer, A., op. 6: Au bord de ruisseau (m.). Leuckart, 1.60 M.

— op. 7: A la hongroise (s.). Leuckart, 1.50 M.

— op. 9: Fantaisie espagnole (s.). Bote & Bock, 2.50 M.

— op. 10: Czardas. Bote & Bock, 1.80 M.

— op. 15: Les arpèges, Caprice (ms.). Leuckart, 2 M.

Uebungartig wirkendes Stück aus lauter gebrochenen Akkorden. Die spärliche Melodie muß gut betont hervorgehoben werden.

Fischer, C. A., op. 19: Fantasie mit Orgel (l.). Kahnt, 2 M.
Wohlklingend, einfach.

Fitzenhagen, W.: Ein hochbegabter Tonsetzer, leider nur allzufrüh verstorben. Auch seine kleineren Werke gehören neben den Konzerten zu den feinsten und zugleich dankbarsten ihrer Art. Fitzenhagen vereint Adel der Form, Fluß der Gedanken, sinnliche Schönheit, harmonische und kontrapunktische Feinheit mit hoher Anmut und Charakteristik in den kleineren und ernster Schönheit und stellenweise Erhabenheit in den größeren Werken. Besonders sind noch seine ausgezeichneten Klavierstimmen zu erwähnen; sie dienen dazu, das Streichinstrument noch mehr zu heben und zu tragen.

— op. 1: Romanze (m.). Kahnt, 1.50 M.
Noch etwas hergebrachtes Stück.

— op. 3: Zwei Lieder ohne Worte, Frage und Antwort (l.). Raabe & Plothow, 2.40 M.
Frage ist von besonderer, sinniger Schönheit.

— op. 8: Tarantelle (s.). Breitkopf & Härtel.
Feurig und von ausgezeichneter Wirkung.

— op. 6: Notturno. 2.60 M.

— op. 8: Resignation, mit Orgel (l.). Breitkopf & Härtel, 1.50 M.

— op. 9: Ballade mit Orchester (ss.). Leuckart, 6 M.
Herrliches Werk in größtem Stile, als Konzertstück angelegt. Von wundervoller Wirkung, Thematik und Harmonik sehr bedeutend.

— op. 13: Impromptu (l.). Leuckart, 1.25 M.
Hübsch und warm empfunden.

— op. 17: Heidenröslein-Fantasie (m.). Raabe & Plothow.

— op. 20: 3 kleine Stücke. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 24: Perpetuum mobile (ss.). Breitkopf & Härtel, 2.60 M.
Wurde früher sehr viel gespielt. Geistreich und sprühend.

— op. 25: Leichte Variationen. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 27: 3 Salonstücke. Breitkopf & Härtel, 2.50 M.

— op. 29: 3 kleine Stücke. Breitkopf & Härtel, 2 M.

— op. 31: Walzer (s.). Rahter, 3 M.
Aeußerst geschickt gesetzt. Benutzt höchst geistvoll alle möglichen Wirkungen des Violoncellos. Bei gutem Vortrag von bester Wirkung.

— op. 32: Trauermarsch (s.). Rahter, 3 M.
Groß und tief angelegtes Stück, von nachhaltiger Wirkung.

— op. 33: Mazurka (ss.). Rahter, 3 M.
Glänzend und sehr wirkungsvoll.

— op. 35: Serenade (m.). Senff, 1.50 M.
Anmutiges, lebendiges Stück.

— op. 36: Gavotte (s.). Senff, 1.50 M.
Prickelnd und prächtig erfunden.

— op. 38: Ave Maria, Barcarole, Mazurka (l.). Augener, 3 M.
Leichte Unterrichtsstücke. Musikalisch gut gehalten.

— op. 39: Cavatine, Ländler, Tarantelle (l.). Augener, 3 M.
Desgleichen.

— op. 40: Capriccio (s.). Eysoldt & Rohkr., 1.80 M.
Glänzend und dankbar.

— op. 41: Ave Maria (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.
Fein und stimmungsvoll.

— op. 42: Gavotte (s.). Eysoldt & Rohkr., 1 M.
Entzückendes, feinsinniges Stück.

— op. 43: Impromptu (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.

— op. 44: Notturno (m.). Eysoldt & Rohkr., 1.20 M.

— op. 45: Menuetto (s.). Eysoldt & Rohkr., 1.80 M.
Melodiöse, charaktervolle Stücke.

— op. 62: Suite mit Orchester (s.). Leuckart, 5.50 M.
Dreisätziges, breites Werk. Jeder Satz eine Perle. Beginnt mit einer Gavotte voller Adel, hat eine Elegie von großer Schönheit zum Mittelsatze und endigt in einer Serenade und Scène d'amour, die an Grazie ihresgleichen sucht.

Förster, A., op. 93: Gedenkblatt (m.). Rahter, 1.50 M.
Schön entwickelte Melodie und harmonische Reize zeichnen dieses Stück aus.

Forino, L., op. 19: Six croquis lyriques (l., m., s.). André, 10 M.
Feine Stücke von guter Klangwirkung und manchem sinnigen Zuge. Angelus, Au château, Les mouches, Sur les flots, Mazourka, Tarantella sind die einzelnen Ueberschriften, denen die Musik wohl gerecht wird. Daß man die italienische Herkunft nicht verkennt, ist natürlich nicht etwa ein Tadel.

Franchomme, A., op. 6: Variations (m.—s.). Hofmeister, 1.50 M.

— op. 38: Fantasie Gazza ladra. Hofmeister, 3 M.

— op. 40: Fantasie Zauberflöte. Hofmeister, 3 M.
Veraltet, aber zu Uebungszwecken wohl brauchbar.

Franck, R., op. 24: Serenade mit Orchester (m.). Schlesinger, 1.50 M.
Hübsch, ansprechend, gut musikalisch. Freilich ohne eigenes Gesicht.

Franz, R.: Hebräische Melodie (m.). Leuckart, 1.25 M.
Ein wundervolles, einfach-edles Stück in Trauermarschart nach einem Synagogengesang gesetzt. Von ergreifender Wirkung; gleichwohl nicht besonders bekannt.

Fuchs, A., op. 28: Suite mignonne (s.). Forberg, 4 M.
Eine überaus lebensprühende, frische und erfindungblühende Reihe von Stücken. Die Aufmerksamkeit aller guten Spieler sei ausdrücklich darauf gelenkt. Wenn man derartig vornehme, andererseits dankbare und verständliche Musik hat (und wir haben noch mehr solche), so fragt man sich immer wieder, warum die Notbehelfe der Uebertragungen, warum Anleihen bei anderen Instrumenten, wo man doch im eigenen Garten silberne und goldene Früchte in vollauf genügenden Mengen pflücken kann.

Fuchs, R., op. 78: Fantasiestücke, Heft I und II. Robitschek, 6 M.; Universal-Edition, 4 M.

Gentili, A.: Canzone. Hug, 1.80 M.
Ruhig fließend, ansprechend gesangvoll.

Gernsheim, F.: Elohenu mit Orchester (m.). Rieter-Biedermann, 2 M.
Schönes, feierliches Stück über einen gottesdienstlichen Synagogengesang, nach den Anfangsworten des Gesanges benannt.

Glickh, R., op. 20: Romanze (l.). Robitschek, 1.50 M.

— Ungarischer Tanz (ms.). Robitschek, 1.50 M.
Hübsch klingend, nicht eben bedeutend, aber geschickt gesetzt.

Glière, R., op. 4: Ballade (s.). Belaieff, 1.80 M.
Ein in seinem Anfang- und Schlußteil prächtiges, im Mittelteil aber sowohl im Violoncello als im Klavier überladenes Stück, dessen Aufgebot an Mitteln nicht im Verhältnis zu Inhalt und Wirkung steht.

Godard, B., op. 36: 2 Stücke mit Orchester: Sur le lac und Serenade (m.—s.). Hamelle, 8 Frcs.
Reizvolle Stücke, denen man häufiger im öffentlichen Vortrage begegnet.

— op. 61: Aubade und Scherzo mit Orchester (m.—.). Durand, 10 Frcs.
Gleichfalls hübsch erfundene Musik, wenn auch nicht so wirkungsvoll als die vorigen Stücke.

(Fortsetzung folgt.)

Vom freien Parsifal!

Seit bald zwei Monaten genießt der reine Tor nun die Freiheit der Bühne, „schutzlos preisgegeben“ (nach Anschauung der Bayreuthianer) jeder Willkür. Wir haben solche Meinung bekämpft, sie entspricht uns nicht der Bedeutung eines Richard Wagner und seines Werkes. Nicht gut wäre es innerlich um sie bestellt, wenn sie tatsächlich auf die Sorge gewisser Epigonen und ihres wohlmeinenden Anhanges gestellt wären, jener Leute, die da meinen, ohne ihren Rat, Schutz und Hilfe müsse der „Sprößling“ verkümmern. Man hat so oft dabei das Gefühl, als wollten die Leute sich wichtig machen und auf Kosten eines Großen selber emporkommen. Es gibt aber auch einen andern Standpunkt, der den Wunsch und das Verlangen, den Parsifal für Bayreuth bewahrt zu sehen, verstehen läßt. Es ist das Gefühl davon, wie schön und beruhigend es ist, ein Liebgewordenes und Verehrtes nicht aller Welt preisgegeben zu sehen. Vor allem nicht der „Geschäftswelt“. Und es war wohl nicht in jedem Falle Kulturbedürfnis, wenn die Bühnen kaum den 1. Januar erwarten konnten, um das Weihefestspiel „herauszubringen“; die sich zurückgehalten haben (dazu gehört Stuttgart), haben zum mindesten mehr Takt bewiesen. Aber dies idealistische Motiv des „Schutzes“ ist egoistisch und sentimental. Weltflucht und Entsagen können wir nicht brauchen! Und man überwindet ein Uebel, wie den zur Geißel der ganzen Menschheit werdenden „Geschäftsgeist“, wonach nun glücklich heute fast alles bewertet wird, nicht damit, daß man es meidet oder ihm gar folgt, sondern vielmehr, indem man es aufsucht und bekämpft. Im Kampfe um künstlerische Ideale ist aber das Kunstwerk selber die beste Waffe. Der Rosenkavalier hat weit mehr durch die Tat gegen die Operette gewirkt, als alle „vernichtenden“ Kritiken. Die „N. M.-Z.“ war deshalb für die Freigabe des Parsifal, weil sie — unbeschadet ihrem abweichenden Standpunkt — gerade in diesem Werke ein Rüstzeug sondergleichen gegen die bodenlose Trivialität der Sinne und des Herzens sieht, soweit unsere Zeit von der „Masse“ beherrscht wird und eben vom Geschäftsgeist, vom rücksichtslosen Tanze um das goldene Kalb. Daß wir unsere Zeit deshalb noch lange nicht in Bausch und Bogen verdammen, ihre Größe und Bedeutung vielmehr erkennen und für sie in der Kunst kämpfen, braucht wohl nicht weiter mehr gesagt zu werden.

Es war nun schlechterdings unmöglich und wäre wohl nicht gerade kurzweilig oder nützlich gewesen, wenn wir jetzt über jede Parsifal-Aufführung in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, England, Spanien, Italien berichtet hätten. Wir nehmen daher einige wichtige. Von Deutschland natürlich die Berliner, von Oesterreich die Prager, weil Prag in diesem Falle uns mehr interessiert als Wien, dann Rom und Paris. Zusammen ein orientierendes Bild, so weit auch wieder die Meinungen im einzelnen auseinandergehen mögen.

Eine Hauptfrage ist die der Inszenierung. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß Bayreuth zu überwinden sei, soweit es sich nicht schon selbst überwunden hat. Es ist nicht richtig, sich auf Wagner zu berufen. Wagner soll bekanntlich sehr fortschrittlich gewesen sein. Würde er unsere Bühnenmittel kennen, so wäre er der erste, der den alten Kram mit eisernem Besen hinausfegen würde. Warum soll ein Werk, dessen musikalische Seite heute absolut künstlerisch wirkt und nichts verloren hat, in einem Rahmen gegeben werden, der veralteter Kitsch ist? Der ganze Wagner gehört nach neuem modernen Empfinden uminszeniert. Diese Landschaften! Diese Farben! Diese Menschen und Götter! Man lasse sich nicht schrecken durch bisher vielleicht weniger gelungene Versuche auf dekorativem Gebiete. Auch nicht durch Schlagworte wie stilisiert, impressionistisch, subjektiv und objektiv, Prinzipien usw. Es gibt Maler, die den Geist der Wagnerschen Musik auch für das Auge in Musik umzuwerten vermögen! Laßt sie an die Arbeit, sie werden den „Stil“ finden, und das heute Unmögliche beseitigen. Es ist zu bedauern, daß man jetzt beim Parsifal nicht allgemein in diesem Sinn vorging, selbst auf die Gefahr hin, daß manches „Experiment“ mißlingen würde. Freilich wenn eine Stadt wie *München* zur Wiener Firma auf Bestellung geht! Ein Bild der Prager Aufführung möge zur Erläuterung dienen. Wir behalten es uns vor, Dekorationen, die nach irgendwelcher Richtung hin abweichen, weiter zu veröffentlichen, und lassen für heute die vier Berichte selber folgen.

* * *

Die beiden Berliner Parsifal-Aufführungen.

Wenn es bei der Befreiung des „Parsifal“ aus der Bayreuther Einsamkeit auf Schnelligkeit und Aktualität ankäme, dann könnte man der Charlottenburger Bühne wohl einen ersten Preis zuerkennen. Bereits am 1. Januar, am ersten Tage des „freien“ Wagner-Jahres, erklangen die Glocken des Graltempels im *Deutschen Opernhaus*, zogen die vielverschlungenen Legenden und Mythen des Weihefestspiels fern vom Stimmungszauber der Wagner-Festspiele vorüber. Mit dem Vorspiel verbreitete sich jene weihevolle Stimmung, die über Einzelheiten, Realitäten und Dunkelheiten hinweghilft und der Musik einen weiten, schier unerschöpflichen Einfluß einräumt. Diese erhabene, dem Getriebe des Alltags entrückte Stimmung bildet die Grundbedingung einer Aufführung. Wo sie ausbleibt, sieht der Zuhörer opernmäßige Einzelszenen, ein Nebeneinander wirksamer, bildkräftiger Szenen, wo eine einheitliche Gestaltung der Erlösungsidee angestrebt ist. Und gerade diese kritische Einstellung ließ sich in Charlottenburg nicht bannen. Schon in der ersten Szene setzte die Stellungnahme ein, dann mehrten sich die Einwände von einem Akt zum andern, und man verließ das Theater mit dem Gefühl, daß der „Parsifal“ eine tüchtige Darstellung, aber keine seiner Eigenart entsprechende Festaufführung gefunden hat. Es ist gewiß zu wünschen, daß die von Wagner angeregten szenischen Fragen und die gestellten Inszenierungsprobleme auf andere Art gelöst werden, als in Bayreuth, nur darf dabei der Grundcharakter des Werkes nicht geopfert werden, darf die Bühnenwelt Wagners nicht mit den Mitteln der modernen Oper oder der stilisierten Opernszene umgeben werden. Direktor *Hartmann*, der für die Aufführung verantwortlich zeichnete, sucht sein Heil in modern zugestutzten Bühnenbildern, in einer impressionistisch wirkenden Szenenmalerei. Der heilige Wald mit seiner derben Farbenzusammenstellung, die sezessionistisch angehauchte Blumenaue, das einfache Zauberschloß mit seinen nackten Zinnen, der in unermeßliche Höhen weisende Graltempel, der Wagners Forderungen nur zum kleinen Teil einlöst und allein durch Farben- und Beleuchtungseffekte wirken will — all das ist künstlerisch gesehen, entspricht aber nicht den Wünschen Wagners, der gerade beim „Parsifal“ reiche Dekorationen, Maschinen und Prospekte verlangt. Es bedeutet auch einen Verstoß gegen den Geist des Werkes, wenn die vorgeschriebenen Wandeldekorationen einfach gestrichen werden. Herr Hartmann hat diese szenischen Striche in einem Einführungsaufsatz verteidigen wollen, er vergißt aber, daß Wagner mit den Wandeldekorationen einen wichtigen dramatischen Zweck verbindet. Wir sollen „wie in träumerischer Entrückung“ die „unauffindbaren Wege zur Gralsburg“ geleitet werden, wodurch die „sagenhafte Unauffindbarkeit“ des Gralgebietes in das Reich der dramatischen Vorstellung gehoben werden soll? Wer die Szene verdunkelt und am Schluß der Wandlungsmusik das Innere des Graltempels gleichsam aus dem Nichts erstehen läßt, der verkennt die szenische Dramaturgie des Werkes. Die ganze Inszenierung war nach meinem Gefühl im Experiment stecken geblieben. Auch die Solisten boten mit wenigen Ausnahmen nur einen ersten Versuch im Parsifal-Stil. *Robert Blaß'* Gurnemanz war zu äußerlich in den Bewegungen und gesanglich kaum ausreichend. *Eduard Schüller* spielte den Klingsor als Bösewicht einer modernen Oper und *Julius Roether* blieb als Amfortas reichlich indifferent. Am besten fand sich Frau *Kürth* mit der Partie der Kundry ab. Sie gehörte hier zu den wenigen Solisten, die Wagners Kunst ganz in sich aufgenommen haben und die Grundbedingungen des musikalischen Dialogs verstehen. Recht gut hielt sich *Paul Hansen* als Parsifal, wenn er auch Spiel und Gesang noch nicht recht abzurunden wußte. Die Blumenmädchenszene, die außerordentlich wirkungsvoll und lebendig angelegt war, die Chöre und das prächtige Orchester unter der Führung *Eduard Mörickes*, bildeten die Höhepunkte dieser Aufführung. Sonst herrschte der Eindruck vor, als müsse der gute Wille der Mitwirkenden eine künstlerische Tat ersetzen.

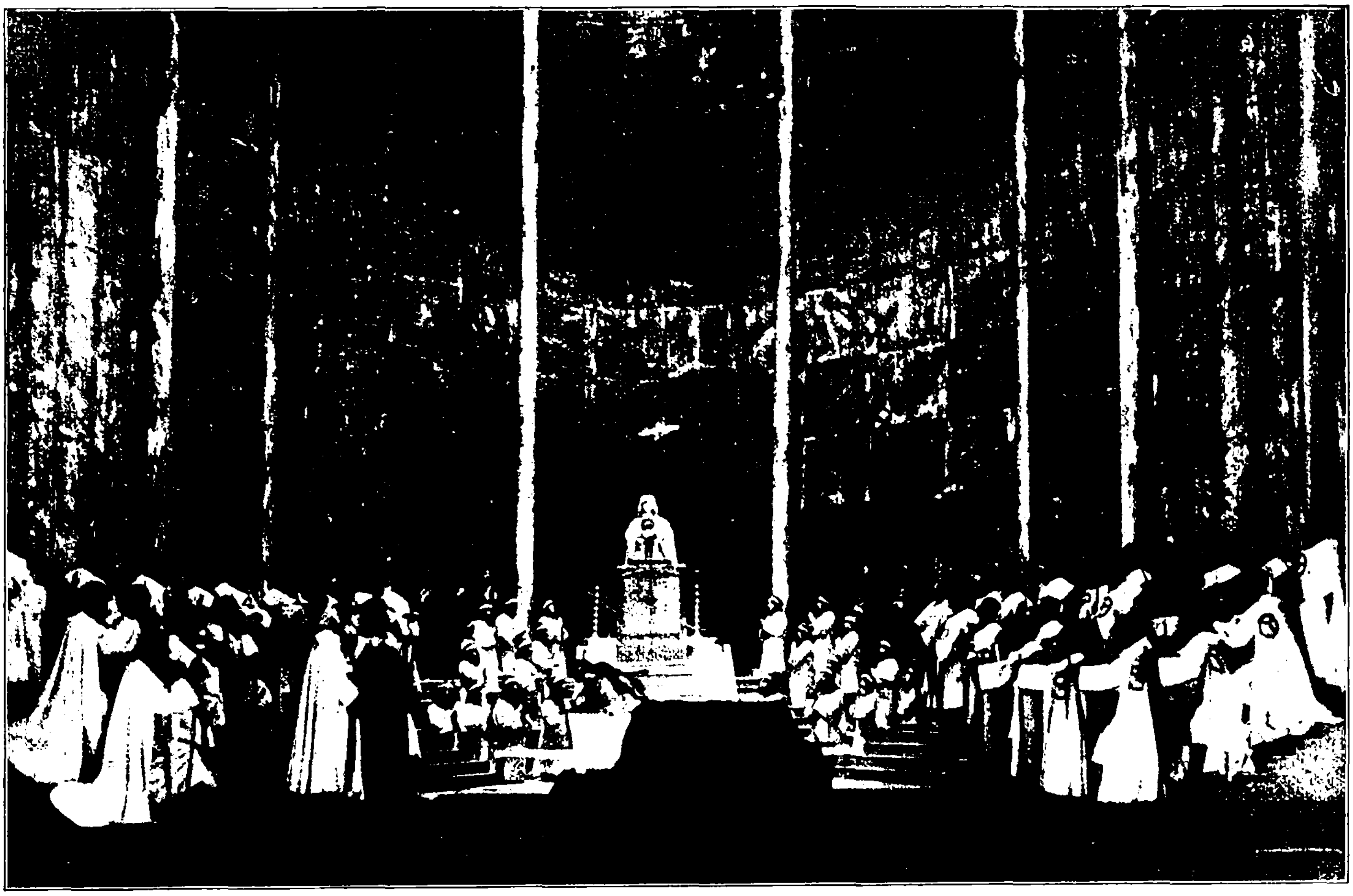
In einem ganz anderen Rahmen, mit Einsetzung aller Kraft und mit innigster Hingabe an Wagners Forderungen erschien der „Parsifal“ einige Tage später im *Königl. Opernhaus*. War man in Charlottenburg auf neue Versuche ausgegangen und hatte mit kleineren Mitteln im einzelnen eine ganz achtbare Aufführung erzielt, so war hier das Bayreuther Vorbild eingehalten, das nur an wenigen Stellen weiter ausgebaut und womöglich noch künstlerischer und ergreifender ausgeführt wurde. Die beiden Berliner Aufführungen lassen sich kaum miteinander vergleichen. In Charlottenburg ein vorsichtiges Experimentieren, im Königl. Opernhaus ein sicheres, von künstlerischem Geist getragenes Gestalten, dort ein erster Versuch im Wagner-Stil, hier eine Vorstellung, die den „Parsifal“ als letztes Wagner-Werk dem Spielplan einreiht, die in Einzelheiten die gleiche Vollendung zeigt, wie in der Gesamthaltung, die im „Parsifal“ die Summe aus den bisher geleisteten Wagner-Inszenierungen zieht.

Es ist eine innere, durch die Eigenkraft der Dichtung gegebene Notwendigkeit, daß wir dem „Parsifal“ nicht in einem Theater begegnen, das durch seine Einrichtung an die Zeit erinnert, in der die Oper ein Prunkstück der Höfe bildete. Wagner hat den Gedanken einer einzigen, durch keine Aeußerlichkeiten getrennten Zuhörerschaft, die nur die künstlerische Empfänglichkeit zusammenhält, in Bayreuth durchgeführt. Dem gleichen Gedanken hatte man im Königl. Opernhaus Rechnung getragen. Die Seitenlogen waren durch einen stimmungsreichen, mächtigen Vorbau, der mit seinen romanischen Toren wie eine Vorhalle zum Graltempel wirkte, verkleidet.

alle Prunkstücke der alten Oper schienen in dem halbdunklen Raum vergessen. Durch eine hohe Brüstung blieb das Orchester verdeckt, das unter *Leo Blech* unvergleichlich spielte. Mit den ersten Takten des Vorspiels fühlte man sich in jener Stimmung, die hinaushebt über den Alltag, die uns in das ideale Reich der Musik führt, wo fern von aller Ueberlieferung ein alles umfassendes Erlösungswerk durch die Musik verkündet wird. Graf *Hülsen* gab dem Werk die Welt der Romantik, die reiche phantastische und jene kristallklare Naturstimmung, aus der Dichtung und Musik herausgewachsen sind. Der „Parsifal" bringt eine Umkehr zur alten Oper, ein Zurückgreifen auf die Zeit, in der die Musik der Dichtung Gesetze gibt, in der der Stillstand der Handlung das weiteste und fruchtbarste Feld der Oper bildet. Von verschiedenen Seiten ist diese Umkehr Wagners charakterisiert worden, und wenn einzelne Szenen mit der Einfachheit der Handlung nicht im Einklang stehen, so weist doch die Musik auf ein Entfalten der reichsten szenischen Dekorationen, auf ein Herausstellen aller bildhaft und farbig wirkenden Inszenierungsmittel. Diese reichen Dekorationen hat Graf Hülsen mit seinen bewährten Mithelfern prächtig getroffen. Wie romantisch wirkt gleich der heilige Wald im ersten Akt! Wie herrlich erhebt sich der Gralstempel mit seinen Säulengängen und dem mächtigen, über dem Altar geschlossenen Kuppelgewölbe! Das düstere Zauberschloß, die vielleicht zu konventionell gehaltene Blumenmädchenszene, die frühlingsfrische Blumenaue mit ihrem keuschen Birkenschmuck — das alles ist so künstlerisch durchgeführt, daß man sich eine schönere Inszenierung kaum wünschen kann. Und nun denke man sich dazu den Gurnemanz *Paul Knüpfers*, diese einzigartige Leistung eines vollendeten Wagner-Sängers, die prächtige Kundry der Frau *Leffler-Burckard*, eine in jeder Hinsicht tief und innerlich wirkende Darstellung des Amfortas (*John Forsell*) und den ausgezeichneten Klingsor des Herrn *Habich!* Man achtet kaum noch darauf, wenn Herr *Kirchhoff* als Parsifal nicht alle Lyrismen der Partitur erschöpft, wenn Frau Burckard die Kundrypartie nicht überall gleich vollendet singt, alle Unebenheiten verschwinden hinter dem Gesamteindruck der Aufführung. Die Zauberkraft des Grals wird wirken, solange den Aufführungen der Festcharakter gewahrt bleibt. (Wir möchten auf die letzten Worte unseres Berliner Referenten noch besonders hinweisen. Es gälte jetzt, sofern das innere Wesen des Werkes nicht schon von sich selber aus das Gesetz vorschriebe, den Festcharakter durch Qualität und Zeitpunkt der Aufführung auch für die Oper zu wahren. Damit wären Ideal und Wirklichkeit vereint. Red.) **Dr. Gg. Schünemann.**

Parsifal in Prag — deutsch und tschechisch.

Wenn musikdramatische Kunst einer einigenden Kraft, einer höhern verbindenden Einheit bedarf, um die ihr innewohnenden Werte harmonisch nach außen wirken zu lassen, so benötigt sie der Parsifal in besonderem Maße: Die Einheit, die das Szenische, das Orchestrale, das Chorische und Solistische in die Stilform bringt, die den Prinzipien des Gesamtkunstwerkes zukommt und kraft welcher das Drama jene Abklärung erlangt, durch die es allein in die Sphäre der Weltabgeschiedenheit und der Mystik entrückt werden kann. Diese Einheit ist grundlegende Voraussetzung. Sie braucht nicht objektiv zu sein, d. h. der in der Ueberlieferung erhärteten zu ähneln oder gar zu entsprechen, sie hat vielmehr persönlich geformt zu werden, wie jegliche Kunst mit dem Kunstinhalt der vorwärtsdrängenden, stets erneuernden Zeit erfüllt werden soll. Das ist beim Parsifal nötig zu sagen, weil es nicht selbstverständlich erscheint bei diesem an Traditionen geketteten Werke. Es soll durchtränkt werden mit modernem musikalischen und malerischen Fühlen.



III. Akt Parsifal in der szenischen Darstellung am Neuen Deutschen Theater zu Prag. Photogr. H. Kempf.

In solch geistiger Erneuerung wurde dem *Neuen Deutschen Theater* in Prag der Parsifal geschenkt. Daß Prag sich unter den wenigen Städten befand, die gleich am ersten Tage der Freiwerdung das Werk auf die Bühne brachte, ist interessant. Historisch bemerkenswert vor allem deswegen, da Richard Wagner gerade an den vor drei Jahren entschlafenen Direktor dieses Theaters — Angelo Neumann — den berühmt gewordenen Parsifalbrief gerichtet hat, in dem es u. a. heißt: „Der Parsifal kann ausschließlich nur meiner Schöpfung in Bayreuth angehören und mein dortiges Bühnenfesthaus wird ausschließlich nur noch dieses eine Werk, in alljährlich wiederkehrenden Aufführungen darstellen. Diese Isolierung liegt bereits in der ganzen Konzeption des Sujets selbst bedingt. Mit dem Parsifal steht und fällt meine Bayreuther Schöpfung. Allerdings wird diese vergehen und zwar mit meinem Tode... Nehmen meine Kräfte, welche ich bei solchen Gelegenheiten übermäßig anstrenge, noch vor meinem leiblichen Tode in der Weise ab, daß ich mich nicht mehr mit diesen Aufführungen beschäftigen könnte, so hätte ich allerdings auf die Mittel zu sinnen, durch welche ich mein Werk möglichst rein der Welt erhielte. Haben Sie bis dahin Ihr „Wagnertheater" durch ausschließlich und immer sich verbessernde Aufführungen aller meiner bisherigen Werke auf den richtigen Stand hierfür erhoben und erhalten, so würde diesem Theater auch Bühnenweihfestspiele zu besonderen Zeiten zu veranstalten sehr wohl zu überlassen sein, und einzig Ihnen würde

dann, in diesem Sinne, der Parsifal von mir abgetreten werden können."

Angelo Neumann ist dahingegangen und Heinrich Teweles hat den Parsifal aufführen lassen, ganz anders, als der überlieferungsfeste Neumann es wahrscheinlich getan hätte. Gezeugt im Künstlertum *Alexander von Zemlinskys*, stilistisch unangetastet, doch neu belebt mit dem differenzierteren Empfinden der Moderne, abgestufter, persönlicher als es das buchstabengetreue Wagnertum vermocht hätte, ist uns der Parsifal erstanden. Asketisch, heilig und niederzwingend im feierlichen, in den Kundrypartien stilisiert nach Zemlinskyscher Art, frei von Realismen, durch und durch romantisch. Grandios der Karfreitagszauber, erschütternd die Trauermusik auf Titurels Tod. Die Darsteller durchwegs hervorragend: *Hans Winkelmann*, der Sohn des ersten Bayreuther Parsifals, in der Titelrolle. *Schützendorf* (Amfortas), *Zec* (Gurnemanz), Frau *Hoy* (Kundry), *Siegel* (Klingsor), *Schöpflin* (Titurel) und ausgezeichnete Solistinnen in der Blumenmädchenszene. Das Orchester unübertrefflich. Die Frauen- und Männerchöre verstärkt durch Stimmen des deutschen Männergesangvereines, und die Kinderchöre des Johanniswaisenhauses fügten sich nach Kräften dem hohen Niveau der Gesamtleistung ein. Der Gesangstil und die Gebärde der Einzelsänger waren vom energischen Willen des einen beseelt, der am Pulte organisierend und neuschaffend waltete. Die Zuhörer verhielten sich schweigend bis zum Ende des Weihefestspieles. Dann brach orkanartig der Jubel hervor.

Ueber die Szene ist manches zu sagen. Die Komposition stammt von *Erwin van Osen*, einem poesiereichen, eigenwilligen Maler. Man mag das Ganze als musikalische Vision fassen, als Komposition, die das Visionäre heilige, symbolisierend in Licht und Farbe bannen wollte. Nichts ist konkret, alles angedeutet, skizziert oder nebelhaft verschwimmend gesehen; das Letzte wird der Phantasie des Betrachters anheimgestellt. Die Figurinen oft verblüffend in der Bewegung der Linien, einfach und monumental in ihrem Gesamtfluß, erst beim Kopf, bei den Brauen und den Bärten wird scharf gekennzeichnet. Eine Kunst, die im Dekorativen mehr auf Klimt weist als auf Roller.

So ist der Gralstempel ein Gedicht freischaffender Phantasie. Die meisten Bühnen, die das Weihefestspiel inszenierten, haben bestimmten Raumvorstellungen Ausdruck gegeben. Pracht und Glanz in einem romanischen Kircheninnern, oft Kopien bestimmter Vorbilder mußten das Gepräge geben. Das ist unmöglich für modernes Empfinden. Osen stellt ein vielfaches System von Treppen in einen riesigen düsteren Raum, der von wenigen dünnen in himmelweite Fernen wachsenden Säulen getragen wird. Silberschwarze Kolossalquadern auf schwarzsilbernem Boden türmen sich im Hintergrunde, auf denen bloß als Schatten eine in unendlichen Höhen zu denkende Kuppel sichtbar wird. In diesem Heiligtum wird das Gralswunder glaubhaft. Klingsors Zauberschloß ist in Finsternis gehüllt, gespensterhafte Lichtwellen durchfluten ab und zu im Crescendo und Decrescendo auf und nieder wogend das Verließ. Reliefbühne ist die Landschaft des ersten und dritten Aufzuges. Eine natürliche, gegen die Seite sanft ansteigende Grashalde; der See dargestellt als märchenhaft flimmerndes silbriges Licht. Im „Waldakt" die Horizontale vorherrschend, abgestimmt auf die Komposition des auf eine feste Silhouette geformten Amfortaszuges. In der „Aue" die Senkrechte betont; der Blick zum Hauptsymbol geleitet, zum schwarzen aus der Erde aufragenden Lanzenschaft, daneben der in schwarzer Rüstung stehende Held vor einem schwarzen Baumstamm in Frühlingsblütenpracht. Eine Stilisierung brachte auch der Zaubergartenakt. Osen schien hier innere Stimmen der Dichtung überhört zu haben, denn er stilisiert und symbolisiert hier die Erotik. Er erfindet einen „Garten der Erotik". Sicherlich ein Irrtum. Sicherlich steht die Keuschheit im Mittelpunkt der dramatischen Handlung dieses Teiles — sicherlich nicht die Erotik. Eher ein Bangen vor der Erotik. Osens Stil führt hier grundlos zum Realen hinüber. In allen Szenen transponierte Osen ins Mystische, Unwirkliche oder Träumerisch-Dekorative, mit allem Rechte und tief künstlerischem Empfinden. In diesem Aufzuge versinnlichte er (wörtlich), wo andere verfeinerten. Er hätte auch hier im Stil seiner phantastischen Gedankenwelt verharren müssen.

Die Spielleitung *(Gerboth)* hat im kleinen Großes geleistet, sie war in der Führung der Blumenmädchenszenen und der Gralsritterzüge weniger beachtenswert als in der Gruppierung von Einzelfiguren. Auch da hat der Maler mitgesprochen. Und die Silhouetten wirkten, die er auf der Reliefbühne gab. Die sanften Linien, die strenge Ruhe vor dem Hintergrund, die gelinden Bewegungen, welche reale Gesten (wie die der Fußsalbung, des Trocknens) vollends mied, bleiben unvergeßlich. Die neuere Kunstübung, aus der Stimmung der bildhaften Szene das Gesamtkunstwerk aufzubauen und andere Strömungen der Zeit, haben der Szenenkunst im Rahmen des Musikdramas einen größern Spielraum und eine höhere Bedeutung verliehen. Gründe, die ein Verweilen in der Betrachtung rechtfertigen, und bei der Prägung der Osenschen Kunst ein solches besonders verständlich erscheinen lassen.

Der Eindruck, den man im *Tschechischen Nationaltheater* bekam, läßt sich knapper fassen. In die beiden Worte: Aelteste Operngepflogenheit. Oder noch kürzer: Wagner-Fremdheit. Man konnte es auch gar nicht verlangen. Ein spätes Wagner-Werk mußte diese Bühne, die in der bodenständigen Oper Anerkennenswertes leistet, in Verlegenheit stürzen. Der „Tristan" ist für dieses Theater Neuheit, der „Ring" überhaupt noch unbekannt. Da begreift man ohne weiteres die künstlerischen Sünden, die begangen wurden. Langsame Zeitmaße kennt man nicht. Schnellere sind beliebter als die ganz schnellen. Klangliche Abstufungen verschleiert man durch indifferentes Maßhalten. Ueberall die Mittelstraße. Nirgend ein Glaubensbekenntnis. Die Chöre waren klangschön, die Spielführung in den großen Szenen überzeugend. Frau *Horvath* als Kundry stilsicher, doch allzu realistisch, wie denn überhaupt eine alles Weihevolle und Uebernatürliche zerstörende Realistik sich lähmend über das Werk verbreitete. Zur Realistik der Dekoration gesellte sich die Realistik der Sprache und ein unmögliches Temperament der Gesten und Gebärden. Man verließ das Haus mit dem Gedanken, daß kultureller und künstlerischer Ehrgeiz an sich etwas sehr Schönes sei, daß alte künstlerische Kulturen aber nicht im Fluge erobert werden können, sondern erworben sein wollen in langen Zeitläuften. **Dr. Erich Steinhard.**

* * *

Italien und der „Parsifal".

Rom, Ende Januar.

Zu Rom, zu Bologna, zu Mailand hat das Bühnenweihfestspiel, das man hierzulande unter der verschwommenen Bezeichnung „dramma mistico" ankündigt, bereits zahlreiche Aufführungen erlebt. Zu Turin ist man an den Vorbereitungen — und im nächsten Winter wird es kaum eine italienische Mittelstadt geben, die nicht danach trachtete, auf ihrer Opernbühne den „Parsifal" dargestellt zu sehen. Die Tatsache steht fest: kein anderes Werk Wagners hat südlich der Alpen eine solch enthusiastische und fast widerspruchslose Aufnahme gefunden wie seine letzte Schöpfung. Das Publikum drängt sich in dichten Scharen heran; die Zeitungen überbieten sich, ganz wenige Ausnahmen abgerechnet, in superlativstrotzenden Lobeshymnen. Oberflächliche Wagnerianer reden von einem „neuen, unerhörten Triumph des Meisters". Diese sich überaus geräuschvoll kundgebende Begeisterung scheint mir nicht ächt. Zuviel spricht dagegen. Man kann sich nicht bei den Ring-Dramen langweilen — wie heute noch der italienische Musik- und Opernfreund im Durchschnitt — und die Parsifal-Partitur aus Herzensgrunde willkommen heißen; man kann sich nicht in einem Athem für die blutrünstig-abenteuerliche „Tosca" und für Wagners Abendmahlsszenen begeistern. Ueberschnell sich kundgebender Massenbeifall ist dem Ernsthaften stets verdächtig. Eine Menge, die die bußfertige Kundry ein Dutzendmal an die Rampe ruft und dann am nächsten Tage vor den Kassen der Kinos, in denen die neuesten Tango-Variationen gezeigt werden, sich die Hälse bricht, unterliegt im einen wie im anderen Falle einfach Zeitsuggestionen, die hier das Schmutzigste, dort das Beste und Reinste „in Mode bringen". Es kommt hinzu, daß es um das einheimische Opernschaffen zur Zeit kläglich bestellt ist: wurde doch erst jüngst Pietro Mascagnis „Parisina" von der gesamten ernsthaften italienischen Kritik, die sonst jeden nationalen Komponisten als solchen nach Möglichkeit stützt, recht unsanft angefaßt. Und Neues sehen will nun mal schließlich auch der Gewohnheitsschläfer im Parkettsessel. Da wird Wagner zum rettenden Engel für den Kassierer — und für den braven Theaterbesucher, dem die bunten Bilder von Klingsors Zaubergarten endlich einmal „etwas Anderes" bieten. Doch die Intellektuellen im heutigen Italien? Um ihre Stellung zur Religion ist es etwas Eigenes. Bei Wissenschaft und Technik finden sie kein volles Genüge: auch Fantasie und Seele wollen Nahrung. Jetzt hören sie von einem Kunstwerk mit religiösem Unterton und versuchen ihm näher zu kommen. Aber es kann ihnen seine Wesensart nicht enthüllen. Denn der in ein fremdes Sprachgewand eingezwängte, in verschobenen dramatischen Akzenten redende, der romanischen Gefühlswelt schlecht und recht eingepaßte und auf die äußeren Gegebenheiten der Donizetti-Szene gestimmte „Parsifal" ist nur ein Teil des Richard Wagner, der als Ganzes begriffen werden will und soll. Für die Weiterentwicklung der italienischen Produktion mag freilich auch die Bekanntschaft mit dem fragmentarisch Vermittelten von etlicher Bedeutung werden.

Ueber diese und ähnliche Fragen wäre eingehender zu sprechen, als es im Rahmen eines kürzeren aufklärenden Berichtes möglich ist. Für heute noch einige Worte über die römischen Parsifal-Aufführungen — sie dünken mir beweiskräftiger als die mailänder und die bologneser, weil sie nicht, wie diese, unter Nachhilfe deutscher Regiekräfte vorbereitet wurden. Sie verdienen Anerkennung, besonders wenn man in Betracht zieht, daß die Unternehmung des Costanzi-Theaters, in dem

sie stattfinden, ganz ohne staatliche und mit einer nur mäßigen städtischen Unterstützung arbeitet. Das Orchester ist recht tüchtig, ohne freilich dem der „Scala" oder dem des Turiner „Teatro Regio" das Wasser zu reichen. Die Vertreter der Kundry, des Gurnemanz, des Parsifal erweisen redliches Bemühen, besten Willen, zeigen aber lediglich schablonenhafte Dutzendfiguren der Bühne mit landesüblichem tüchtigen gesanglichen Können und landesüblichen Vortrags-Unarten. Nur der Darsteller des Amfortas, *de Luca*, tritt als Individualität hervor. *Edoardo Vitale*, der Dirigent, versteht sich auf alles Handwerkliche ganz vortrefflich, besitzt Autorität und setzt sich mit Hingebung für seine Aufgabe ein, hat aber keine Ahnung von der durch Wagner immer wieder nachdrücklichst unterstrichenen Wichtigkeit der „kleinen Noten" im Ausmodellieren der Themen und trifft selten die richtigen Zeitmaße. Die Chorleistungen im Ganzen dürftig, kaum bescheidenen Ansprüchen genügend. Alles Dekorative derart kleinlich konventionell, mühsam zusammengestoppelt, im Aufbau wie in der Farbengebung verunglückt, daß man von den Einzelheiten gar nicht ernsthaft zu reden vermag. Die Kunst einer einheitlichen Ausgestaltung der Szene liegt hier noch in den Windeln. Freilich: ein in der Linienführung, im Koloristischen, in sorgfältig abgewogenen Beleuchtungen stilisiertes Bühnenbild und das typische, mit billigem äußerlichen Prunk aufgedonnerte Logentheater? Und der just für die Wiedergabe der Parsifal-Partitur unentbehrliche, zart verschleierte Bayreuther Orchesterklang, um dessentwillen in erster Linie Wagner, der doch auch sozusagen etwas von Musik verstand, sein Werk dem von ihm geschaffenen Hause erhalten wissen wollte — will sagen, einer Innenarchitektur, die der des Bayreuther Baus entspricht? Dieser Klang ist zum Teufel. Gleichviel: das italienische Volk hat ja, wie das deutsche, jetzt „seinen" Parsifal. Die Herren, die Wagner über seine Instrumentierung eines Besseren belehren, setzten ihren Willen durch. Was ihnen hiermit ein Veteran von 1882 und ein Zeuge der Verwälschung des „Parsifal" bescheinigt. —

Paul Marsop.

* * *

Der Pariser Parsifal.

Dem Gral ist solcher Brauch nicht recht;
Da muß der Ritter und der Knecht
Behütet sein vor Leichtsinn; ...
— — — — — — — —
Daß keinem wird der Gral bekannt,
Den er nicht selbst dazu ernannt,
In Montsalvatsch dem Gral zu dienen...
Wolfram von Eschenbach: „Parzival".

So hätte denn auch die fesche Lutetia ihren Parsifal. Mitten im Neujahrstrubel, mitten drin im Brausen und Tosen, Dröhnen und Autotuten: im Weltstadtsodem, zweigeteilt durch Berge von Austern und Basteien von Sektflaschen, umrahmt von Kohorten zartgebratener Putenflügel, mit denen leckere Trüffeln wonniglich schmarotzerten ....

Quartier de l'Opéra! ....

Fern vom luftigen Mekka jenseits der Vogesen, wo etwas wie gedankenfesselnder Sonnenkult ewig zu thronen scheint, ging der Vorhang in die Höhe. Fern vom klaren Azur des Frankenlandes, hinter der breitspurigen mosaikbelegten Loggia Charles Garniers mit ihren Jaspissäulen, hinter algerischem Onyx, hinter Bronzen, hinter antiker und moderner Architektur, Plastik und Malerei, unter den Blicken olympischer Huldgestalten, ganz nahe auch beim „Foyer de la Danse" vor einem Gemisch gespannt Harrender, Kunstgeübter und ... blasierter Snobs fielen die ersten Akkorde eines „Bühnenweihfestspiels" herein wie der Weheruf einer geächteten Venuspriesterin in das Gejohle des Forums ....

Wie eigenartig-seltsam das Schicksal doch wirken und weben kann! Wie unlogisch-grausam seine tollen Befehle sich verwirklichen! Der Schlummernde von „Wahnfried" kann etwas davon erzählen! ....

*

So wären denn ausgerechnet die dreißig Jahreseinheiten abgelaufen, dreißig Jahre des Wartens und Scharwenzelns, weniger aus kindlicher Sehnsuchtsfreudigkeit als vampyrenhafter Spekulation! Die wie in Haschischrausch gesehenen Zukunftsbilder von Repertoiresiegen des Gralmysteriums, die schnöden, kalkulierenden Egoismus mit entferntem Klingen sich in Theaterkassen stauenden Goldregens umgaukelten, sind zerronnen.

Nun greif tapfer zu, du feilschende, in „Lyrik machende" Sippe von hüben und drüben, es ist dir Recht geworden! Greif zu!

Auch ihr, Legionen schmetternder Tenöre stürmt dem neuen Diamantfeld entgegen, das sich euch in einer Silvesternacht erschlossen! Ziehet hinaus über Berg und Meer wie der Kinofilm, — der „reine Tor" ist euch zuwillen!

*

An der unabänderlichen Tatsache — einer unserer Zeit entsprechenden Interessiertheit gebührend Rechnung tragend — ist nun nichts mehr zu ändern! Paris und die Welt haben einen neuen Gast in ihrer Mitte, den sie ungeniert umherführen können wie eine exotische Schönheit! ....

Es ist nicht leicht — ich möchte lieber sagen; es ist schier unmöglich! — bereits jetzt das psychologische Kunststück zu wagen und einen Eindruck, so wie man ihn vor zwei Wochen empfing und noch heute empfängt, festzuhalten, der vielleicht schon morgen ein ganz anderer sein kann. Besonders bei einem so hervorstechenden Einzelfall, wie es der uns hier beschäftigende ist. Man könnte die Operation eine geistige Vivisektion nennen, bei der man selbst als geübter Pathologe allzuleicht die künstlerisch wertvollen und sinnlich durchsetzten Gefühlsfasern zu verwechseln versucht ist.

Die Frage: „Warum hat die von dem so sympathischen Messager mit so hoher Meisterschaft wiedergegebene Partitur einen in dem mächtigen Opéra-Saale vielleicht nie gekannten Beifallssturm entfesselt?" könnte als Sujet eines Sonderaufsatzes dienen. Jedenfalls steht fest, daß es nicht eine von niederer Gesinnung, zu der ich ein Behaglichkeitsgefühl über das offenkundige Sakrilegium rechne — getragene blinde Massenkundgebung der Klatschenden war.

Ich habe im Vestibül und Loge so mancher Unterhaltung beigewohnt, so manches treffende Wort fallen, so manche rührenden Reminiszenzen aus des Meisters ganzer Lebensskala erneuern hören, daß ich mir sagen mußte, hier ist eine entschieden weitvorgeschrittene Gemeinde echte Kunst Empfindender zugegen, die, von mehr als einer einzigen Pilgerfahrt geläutert, zurückgekehrt, die hier ebenso inbrünstig anbetend, vergötternd zu verharren imstande ist, wie in den heiligen Gewölben der fernen Missionswarte.

Ich muß sogar zugestehen, daß die Elite der französischen Komponisten, die es sich zur ernsten Pflicht gemacht hatte, in corpore dem Ereignis beizuwohnen, für das Werk auch ihres Lehrherrn eine wahrhaft rührende, von den erhabensten Gefühlen getragene — möchte fast sagen: übertriebene — Bewunderung und Achtung hat. Keiner von ihnen, mit Massenet und Saint-Saëns angefangen, leugnet Wagners direkten Einfluß auf die gesamte neuere französische Musik.

*

Daß „Parsifal" auch nach den Galavorstellungen eine große Wirkung auf alle, die ihn zuvor nur dem Namen nach gekannt, ausgeübt hat, beweisen die z. B. recht strengen Kritiken, die auf die Redaktionstische der verschiedenen Tageszeitungen geflogen sind.

Meine Arbeit, meine Verantwortlichkeit eines strengen Kritikers wird dadurch sehr erleichtert.

Abgesehen von der sehr gerechtfertigten Bemerkung einiger, das unangenehme Geräusch der sich bewegenden Dekoration müsse unter allen Umständen beseitigt werden, fragt z. B. ein bescheidener Aesthetiker: „Ist es im zweiten Akte nicht möglich zu erreichen, daß die von Klingsor geschleuderte Lanze in ihrem Laufe über dem Haupte Parsifals innehält anstatt mit tollem Lärm zu Boden zu fallen oder an einem zu sichtbaren Faden zu baumeln?" ....

Die meisten Klagen aber wurden laut über die zahlreichen Streichungen, die, wie's scheint, überall in der Welt mit mehr oder weniger „Kunst" vorgenommen werden. „Der ganze ‚Parsifal' dauert genau drei Stunden 55 Minuten, schreibt ein anderer. Vorspiel: 14 Minuten, I. Akt: 1½ Stunde, II. Akt: eine Stunde fünf Minuten, III. Akt: ebenso. Total: drei Stunden 54 Minuten. Diese müssen auf drei Stunden 50 Minuten reduziert werden; denn das Vorspiel wird in Bayreuth etwas schneller genommen, es dauert nur 10 Minuten. Die Vorstellung kann also ohne Kürzungen, wenn um 7½ Uhr begonnen wird, mit zwei Pausen von je 20 Minuten, um Mitternacht vorüber sein."

Auf die Bemerkung, Messager dirigiere die „Karfreitagsszene" zu rasch, er solle doch das Bayreuther Beispiel befolgen, der Effekt sei ein ganz anderer, erwiderte ein Kritiker, daß er nicht derselben Ansicht sei. Die Szene büße, so wie sie gespielt werde, nichts von ihren Reizen ein. Die französische Auffassung weiche stets etwas von der deutschen ab. Rhythmus sei Rasse, und der französische Rhythmus sei weniger schwerfällig als der deutsche (sic!). Die Beethovenschen Symphonien würden in Frankreich auch stets schneller genommen!

*

Ein „persönlicher Freund Wagners" protestiert sogar gegen die allgemeine Behauptung: „Parsifal" habe Bayreuth nie verlassen dürfen. Wagner hat ihm persönlich verraten, daß er gar kein „Weihefestspiel" hat schreiben wollen und auch nicht geschrieben hat. „Er hat ein legendäres Drama geschaffen, schreibt der Vertraute, wie ‚Götterdämmerung' oder gar ‚Lohengrin'; nur sind der Mystizismus und die musikalische Auffassung vollständiger: voilà tout! ‚Parsifal' kann und muß daher anderswo als in Bayreuth allein aufgeführt werden, er kann es überall da, wo die intellektuelle Kraft und die materiellen Bedingungen auf der Höhe der freilich strengen Anforderungen des Meisters stehen!" Man lernt halt immer wieder etwas Neues! ...

*

Daß die Justiz auch gleich mit dem „Parsifal" in Verbindung gebracht wurde, ist echt pariserisch! Zwei Kundrys

tauchen' mit einemmal auf, die eine hat seit Monaten alle Geheimnisse ihrer Partie studiert, sie ist auf den Zetteln als „die" Kundry erwähnt: da wird für die zweite Galavorstellung eine Konkurrentin herbeigezogen. Schritte des Gerichtsvollziehers hin und her! Mlle. Bréval verlangt 25000 Franken Schadenersatz (Künstlertarif!). Sie, die Monna-Vanna, Bacchus, Hippolyte et Aricie usw. geschaffen, die bisher eine Rivalin nicht kannte, wird plötzlich daran erinnert, daß das berüchtigte „cahier des charges" keinem Künstler der Nationalakademie das „Eigentumsrecht" seiner Rolle zugesteht! Mademoiselle Demougeot hat sich diesesmal den Weg zur Berühmtheit billig erkauft!

*

Wenn die Kritik einerseits auf dem verfeinerten französischen Geschmack, besonders was die Kostüme anbetrifft, mit Nachdruck zu bestehen sucht (die „blühenden Mägdelein" haben es ihr besonders angetan), so mögen uns dafür ein paar Stilproben aus der Uebersetzung gestattet sein! Der arme Monsieur *Franz* (Parsifal) kann etwas davon erzählen! Oder sind vielleicht diese verrenkten Sätzchen in dem Munde eines Wagnerschen Heros eine Kleinigkeit:

Je n'en sais rien — Que fis-je? — Jamais tel charme encore ne m'émut — Laissez-moi du large — Est-ce moi sans nom qu'on nomme? Elle arde en ma poitrine....

*

Einnahmen der fünf ersten Soireen: 210000 Franken!!! Es leben die Erben!

*

Ernest Gaubert hat in der „Revue de Paris" einen Artikel über „Parsifal in Paris" veröffentlicht, der ein wichtiges Dokument bleiben wird. Wir finden nämlich darin alle vermerkt, die bei der Parsifal-Aufführung irgend eine Rolle spielten. Vom Maschinisten bis zum Figuranten, vom Protagonisten bis zum Choristen; ihnen allen ist auf diese Weise ein unvergängliches Denkmal entstanden!

*

Fazit: Bei größerer Verinnerlichung in das Werk sowohl seitens der Künstler wie auch des Publikums, bei einem mehr Wagnerschen Verständnis kann der „Parsifal" im Jahre 1915 der Pariser Oper zur höchsten Ehre gereichen. Also Geduld!....

Ferdinand Laven.



ANNIE BETZAK.

Unsere Künstler.

Zum 70. Geburtstage von Dr. Friedrich Stade.

Der Sekretär des „Gewandhauses" und Organist an der Petrikirche in Leipzig, Dr. *Friedrich Stade*, hat vor kurzem seinen 70. Geburtstag begangen. Die musikalische Oeffentlichkeit hat allen Anlaß, dieser Jubelfeier eines selbstlosen und wohlverdienten Mannes, dessen Tagewerk und Geistesarbeit die vielfältige Anerkennung eines Richard Wagner, Franz Liszt, Peter Cornelius und Hans von Bülow sich gewonnen, also „den Besten seiner Zeit genug getan hat", — würdigende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Geboren am 8. Januar 1844 zu Arnstadt in Thüringen, hatte er 1862 zu Sondershausen, wo sein Vater die Stellung eines fürstlichen Hofkoches bekleidete, das humanistische Gymnasium absolviert und nach Besuch der Universitäten Erlangen und Leipzig um 1870 in Freiburg zum „Dr. phil." promoviert. Schon vordem war er als eine Art Sekretär des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" Dr. Franz Brendels, dessen damaligen Präsidenten, rechte Hand gewesen, und so auch hatte er sich um die Gründung eines sehr rührigen Leipziger „Zweig-Vereines" des genannten Vereins unvergeßliche Verdienste erworben, nachdem er als praktischer Musiker hier den Unterricht Dr. Karl Riedels und Ernst Friedrich Richters in der musikalischen Theorie genossen, sich mehr und mehr zu einem ausgezeichneten Theorie- und Klavier-Lehrer dabei selbst entwickelnd. Keiner der Streber, sondern vielmehr ein unbestechlicher, nur allzu bescheidener Idealist innerhalb der „neudeutschen" Kämpfe des bekannten „30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges" damaliger Zeit, ist er nahezu schon der einzig überlebende Zeuge jener großen Periode, da jüngst nun auch die Bronsarts, Lina Ramann, Felix Draeseke, O. Reubke noch von uns geschieden sind. Als geistvoller Musikschriftsteller (wie z. B. ständiger Mitarbeiter des „Leipziger Tagbl.", der „Neuen Zeitschrift für Musik", des neuen „Musikalischen Wochenblattes", der „Bayreuther Blätter" usw.) um die wachsende Erkenntnis moderner Tonkunst ohnedies schon vielfach bemüht, hat er da als bewährter Kämpe wiederholt höchst erfolgreich mit eingegriffen, während wir wiederum die Bearbeitung späterer Auflagen von Brendels neuerer „Geschichte der Musik" seiner sachkundigen Hand verdanken. Einer noch viel zu wenig gekannten bezw. benützten, ungemein instruktiven Ausgabe der Fugen aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier" (Leipzig, Steingräber) in Partiturenform der einzelnen Stimmen, sowie „Männerchören" eigener Komposition (Leipzig, bei C. F. W. Siegel) stehen zumal überaus feinsinnige, vom Autor ausdrücklich beglaubigte und gelobte Bearbeitungen Lisztscher Orchesterwerke noch zur Seite. Meister Franz Liszt selber ehrte in den siebziger Jahren verschiedene, von Dr. Stade geleitete Veranstaltungen zu Leipzig durch seinen persönlichen Besuch, und selbstverständlich war der Jubilar bei der nachmaligen Gründung des Leipziger „Richard-Wagner-Zweigvereins" und „Liszt-Vereins" mit Rat und Tat eifrigst beteiligt, auch als Dirigent oder in Vorträgen gelegentlich nebenher für die neuen Ideale aufklärend tätig. Am durchgreifendsten aber und zugleich nachhaltigsten wohl hat der wertgeschätzte eigenartige Aesthetiker schon 1870 mit seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Schönen" (in neuer Ausgabe Leipzig, 1904) als bedeutender Gegner Eduard Hanslicks so dankenswert gewirkt, daß ihn sogar kein Geringerer als Richard Wagner mit einem längeren und grundsätzlich wichtigen „Offenen Schreiben", vom Sylvester 1870 (vergl. „Mus. Wochenbl.", II. Jahrgang) vollauf zustimmend auszeichnen konnte. Und selbst der, sonst doch so kritische Dr. *Paul Moos*, der dem Namen Fritz Stade volle zehn Druckseiten seiner „Geschichte der Musikästhetik in Deutschland" widmet, muß anerkennen, daß einem Hanslick in ihm „ein ebenbürtiger, gründlich durchgebildeter Gegner" erstanden ist, der sich in allen seinen Erörterungen zur Sache jenem „an Kenntnissen und Scharfsinn gewachsen, an Einsicht überlegen zeige" und sich überhaupt „als ein Aesthetiker von seltenem Scharfblick und seltener Begabung erweise". Er schreibt dort (S. 260): „Im Ganzen hat uns Stade als einer der begabtesten modernen Musikästhetiker zu gelten und, nächst Ed. von Hartmann, als Hanslicks bedeutendster Gegner. Seine schlichte, ungekünstelte Darstellung, die nicht mehr scheinen will, als sie ist, spricht für die Wahrheit und Gediegenheit seines Denkens und Arbeitens. Das kleine Büchlein, das, meines Wissens, bisher nicht nach Verdienst gewürdigt wurde, sei der Aufmerksamkeit ernster Leser empfohlen. Es hätte ein anderes Schicksal verdient, als ihm zu Teil geworden." — Wie wir dazu noch vernehmen, geht das größere Werk einer eigenen umfänglichen „Musikästhetik", an welcher Dr. Stade ungeachtet eines hemmenden Augenleidens nun schon eine ganze Reihe von Jahren hindurch emsig arbeitet, seiner Vollendung entgegen; möchte der rüstige und so geistesfrische Autor — dank einer „Ehrengabe" seiner zahlreichen Schüler und Freunde zu seinem Jubiläum — diesen berechtigten Lieblingswunsch auf seinen Lebensabend doch noch erfüllt sehen und die Musik-

welt wie die Fachwelt gleicherweise ein ebenso gehaltreiches wie reifes Buch alsbald beschert erhalten dürfen, das zweifellos der betreffenden Wissenschaft zu Gewinn und Zierde gereichen wird! *S.*

* * *

Annie Betzak.

Unter dem violinistischen Nachwuchs weiblichen Geschlechts verdient die jugendliche Geigerin *Annie Betzak* auch an dieser Stelle rühmend hervorgehoben zu werden. Die 1897 in Erfurt geborene Künstlerin zeigte schon im frühesten Lebensalter ihre hervorragende musikalische Begabung, die durch gute Hausmusik weiter angeregt wurde. Mit 8 Jahren begann sie ihre violinistische Ausbildung, trat auch bald schon mit Erfolg öffentlich auf, jedoch waren ihre Eltern vernünftig genug, sie nicht als Wunderkind zu dressieren, sondern ihr zunächst eine gediegene musikalische Ausbildung zu geben. In Frankfurt hatte sie Unterricht bei dem Šefčík-Schüler Hans Lange, und vom Jahre 1911 an begann sie sich auch in der größeren Oeffentlichkeit hören zu lassen. In Konzerten zu Homburg, Erfurt, Frankfurt usw. hatte sie ihre ersten künstlerischen Erfolge und wurde von der Kritik mit reichem Lobe bedacht. Für ihre künstlerische Bedeutung spricht auch, daß ein Pianist vom Range eines *Alfred Höhn* sich mit ihr konzertierend vereinigte, so in München, Mannheim, Straßburg usw., wo sie überall freundliche und anerkennende Aufnahme fand. Da ich die Dame hier in Straßburg selbst gehört habe, bin ich in der Lage, die günstigen Kritiken anderer Musikstädte zu bestätigen und den Eindruck ihres Spieles in eigenem Urteil zu würdigen. Die junge Künstlerin, nebenbei eine recht anmutige Erscheinung von bescheidenem und liebenswürdigem Auftreten, besitzt bereits eine recht vorgeschrittene Technik, die vielleicht noch weiterer Ausbildung fähig ist, ihr aber jetzt schon gestattet, sich an die schwierigsten violinistischen Aufgaben mit gutem Gelingen heranzuwagen. Ihr Ton ist im *forte* kraftvoll, doch stets edel, im *piano* von anmutiger Weichheit, und rühmenswert ist, daß sie nicht nach männlichen Kunstleistungen strebt, sondern in ihrem Spiel immer die weibliche Grazie in erste Linie rückt, wobei ihr eine leichte und elegante Bogenführung zugute kommt. Dabei geht sie nicht in spielerischem Virtuosentum auf, sondern zeigt durchweg eine ernste, gereifte und gesunde künstlerische Auffassung, eine Beseelung des Tones, die den echt musikalischen Grundzug ihrer Natur erkennen läßt. So ist es in der Tat ein Genuß, ihrem Spiele zu lauschen, und nachdem sie sich, wie erwähnt, in der Musikwelt bereits erfolgreich eingeführt hat, zweifle ich nicht daran, daß sie bald zu den bekannten und geschätzten Erscheinungen in unsern Konzertsälen wird rechnen können. Jedenfalls verdienen ihre künstlerischen Leistungen eine weitere Förderung durch die konzertgebenden Institute, wodurch der Name Annie Betzak beim musikalischen Publikum bald einen guten Klang gewinnen wird.

Straßburg. **Dr. G. Altmann.**

Tonbildsäulen.

An der Stätte, die sie geliebt hatte, als sie noch wandelte im Lichte des Tages, dort weilt auch die Seele des Abgeschiedenen. Sie hört es, wenn sie gekränkt oder geschmäht wird, und wer etwas Uebles von ihr redet, der fürchte ihren Zorn.

Tot ist Diogenes Laertius, der das Wort gesprochen, man solle von den Toten nur Gutes reden, und tot sind Hellas' Weise, denen er seine Warnung entlehnt hat. Der alte Köhlerglaube schwand, und es weiß heute der kleinste Philister, daß er das Andenken der Dahingeschiedenen beschimpfen darf, wo es auch immer sei, denn die Toten sind ja eingegangen in jenes unentdeckte Land, von dessen Mark kein Wanderer wiederkehrt. Verschlossen für immer ist ihr Ohr dem lästernden Worte: de mortuis bene aut male —, sie lohnen weder das eine, noch rächen sie das andere.

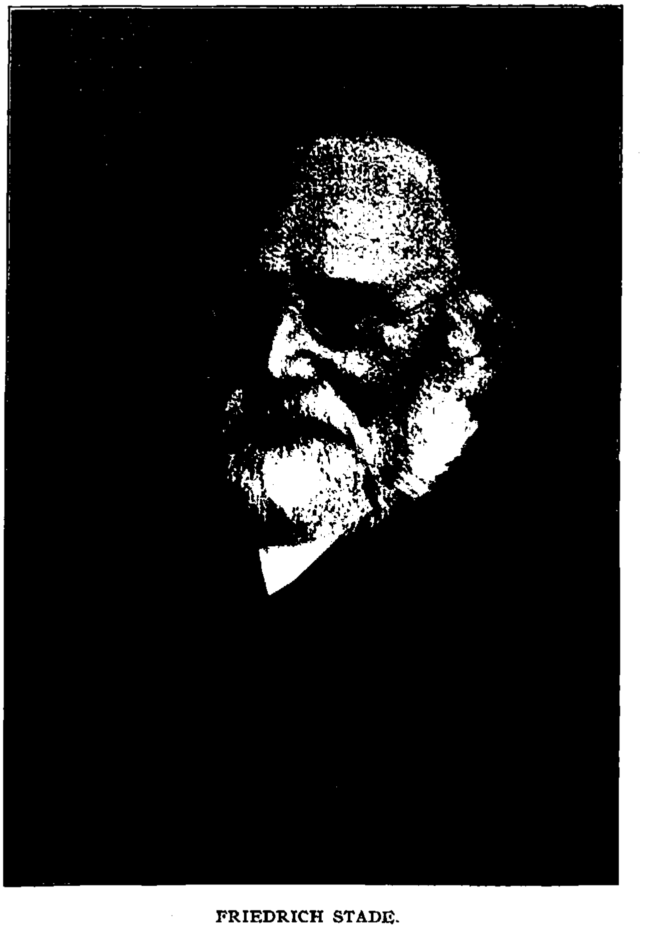
Nicht mehr ist Furcht die treibende Kraft, die heute dem Toten ein Denkmal errichtet. An die Stelle der Metus ist die Pietas getreten; die Ursache hat gewechselt, die Monumente sind geblieben. Was Jahrtausende Brauch war, das bricht eine neue Erkenntnis nicht. Millionen von Gedenksteinen, die den neuen und edleren Gefühlen der Dankbarkeit, der Ehrfurcht und der Liebe entsprossen sind, zuweilen freilich aber auch uralten Regungen niederer Art, lasten auf dem Rücken der Erde. Und die Sitte der Vorfahren ist allgemach den Nachgeborenen zum Gewohnheitsrecht geworden. Ein Namenstäfelein an dem Ort, da er begraben liegt, beansprucht auch der, „der keinen Namen sich erwarb". Wer aber Großes und Edles gewollt oder erreicht hat, der verlangt, daß ein Abbild seiner irdischen Gestalt der Nachwelt überliefert werde, in einem, in zwei, in einer Reihe von Monumenten, je nach dem Maße, mit dem er selbst sein Verdienst bemißt und je nach der Zahl und Zahlungskraft derer, die seinen Wert zu würdigen verstanden.

Aber noch immer schlummert eine Hekatombe von Helden und Heldinnen durch kein Bildnis geehrt in deutscher Erde. War es ihr eigener Wille, daß sie unserem Blick entschwunden sind gleich der Schneeflocke, die still im See zerfließt oder gleich der Purpurröte, die für flüchtige Stunden den Abendhimmel gefärbt? Ach, ein Mann, und sei er noch so groß, der sich mit der unpersönlichen Spur seiner Taten begnügt, er lebt wohl in Utopien der Uebermenschen, in dieser menschlich, allzu menschlichen Welt, ist er nicht zu finden. Nein, nicht individuelle Bescheidenheit, die jenseits unserer Empfindungssphäre gelegen wäre, sondern bittere Notwendigkeit ließ die Scharen jener wirklichen oder vermeintlichen Erdengrößen auf ein Fortleben im Bilde verzichten: ihre Verehrer waren unfähig oder nicht gewillt, die Kosten für das steinerne oder eherne Denkmal zu tragen! Die Preisfrage ist der Grund, warum noch kein Wald von Statuen das Land vom Fels zum Meere bedeckt, — und das wäre doch sicherlich ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.

Ideale sind unerreichbar, und auch diesem wird die Menschheit sich nur ein wenig zu nähern vermögen. Ein Weg dahin aber sei hier gewiesen.

Von den dunklen Pforten der Geschichte an bis auf unsere Tage, sind Skulptur und Erzguß die gefälligen Vermittlerinnen menschlicher Unsterblichkeit gewesen. Der Stoff, aus dem sie ihre Gebilde schufen, entsprach den „denkbar höchsten Anforderungen", denn er gewährte dem Monumente die Dauer einiger Jahrtausende. Was Bildhauerkunst, Toreutik und später auch die Malerei für unsere Kulturgeschichte gewesen sind, das wiegt kein Papyrus, kein homerisches Heldengedicht, kein Livius und kein Ranke auf. Was sie der Aesthetik waren, dafür fehlt das Vergleichsobjekt, denn sie selber sind das Maß, mit dem wir die Schönheit messen. Doch alles wandelt sich im Strom der Zeiten, auch die Bewertung der Künste. Erst neben, dann vor ihren ältern Schwestern, ist allgemach Frau Musika getreten. Ueber Kontur und Farbe hat der Ton den Sieg davongetragen. In Apollons göttlicher Kunst glaubt unsere Zeit den innersten Kern aller Dinge zu erkennen, alles was ist und was sein wird, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, alles Hohe, alles Tiefe, jedes Gesetz und jedes Geheimnis der Natur, in ihr findet sie die Befriedigung ihres Bedürfnisses nach innerlicher Vertiefung und gleichzeitig die Erfüllung ihres heftigen Sehnens nach schrankenloser Freiheit, die ihr die Welt der Wirklichkeit versagt.

Diese offenkundige Wertverschiebung der Künste wird ohne



FRIEDRICH STADE.

Zweifel allmählich auch das Wesen der Monumente beeinflussen. Auch sie sollen, wie jedes Kunstwerk, ihre Ausdrucksmittel dem Empfinden der eigenen Zeit anpassen, nicht dem einer vergangenen, und die natürliche Folge wird sein, daß das Denkmal der Zukunft seinen Weg zu unserem Herzen nicht durch das archaische Erz- oder Steinbild, sondern durch den Wohlklang und den Rhythmus suchen wird. Mit dem Wechsel des Werkstoffes aber ist auch die Kostenfrage gelöst. Ein monumentales Bildwerk, für das Tausende aufgewandt werden mußten, es wird fürderhin für den Preis von zween Sperlingen zu haben sein!

Das Muster der Tonbildsäule hat Richard Wagner, präludierend schon Beethoven und Weber, in den Leitmotiven aufgestellt. Wie er durch sie die Handelnden seiner musikalischen Dramen nicht nur allgemein objektiviert, sondern in ihrer ganzen Persönlichkeit mit solcher Prägnanz vor uns hinstellt, daß man schon beim Anklingen der Note die leibliche Gestalt des Helden vor sich zu sehen und seine Art zu erkennen glaubt, so wird in Zukunft das Aeußere und Innere Sein des Denkmalanwärters durch das ihm entsprechende Tongebilde ausgedrückt und gewissermaßen als sein Leibmotiv für alle Ewigkeit erhalten werden.

Keine Entwicklung vollzieht sich ohne Kompromisse. Auch dem musikalischen Lebens- und Charakterbild müssen einige der altgewohnten Anforderungen an die „sprechende" Aehnlichkeit eines Konterfeis zum Opfer fallen. Daß es deshalb an Allgemeinverständlichkeit verlieren werde, das braucht man nicht zu besorgen, denn das Ohr der Menge ist feiner gebildet als sein Auge, und die Schönheit eines Musikstückes wird auch von dem Ungeschulten empfunden, während die eines Reliefs, einer Herme, eines Gemäldes zumeist träge auf der Netzhaut seines Auges schlummert.

Aber auch Erwägungen anderer als finanzieller Art werden kommende Geschlechter veranlassen, mit der Sitte der ehernen oder steinernen Monumente zu brechen. Von den Stoffen, aus denen bisher die Denkmäler gebildet wurden, ist gerade der kostbarste, der Marmor, für uns so gut wie untauglich. Seine schwache Widerstandskraft gegenüber dem Wechsel der Wärmegrade und der Feuchtigkeit, verbunden mit den Verheerungen, die Rauch und Ruß der Stadt an ihm verübt, ist bekanntlich der Verwendung der ihm in manchem Betrachte nicht ganz ebenbürtigen Bronze zugute gekommen, sie hat aber auch dem ehrwürdigen Gedanken des bildlichen Monumentes überhaupt den ersten Stoß versetzt und eine Antistatuenbewegung eingeleitet, die das Andenken an große Männer durch gemeinnützige Stiftungen, vor allem durch die Anpflanzung von Wäldern und Hainen, ehren möchte. (Dankbar sei hier der baumfreundlichen, erfolgreichen Tätigkeit des verstorbenen Oberbürgermeisters Kuntze von Plauen im Vogtlande gedacht.) Aber so gemütvoll und gedankentief auch diese Anregung ist, und so segensreich ihre ästhetischen, sozialen und gesundheitlichen Nebenwirkungen sein würden, als persönliches Denkmal ist eine Baumpflanzung doch wohl nicht geeignet. Der Name, auf den man den Wald willkürlich tauft, gibt ihm noch kein charakteristisches Gepräge, und so fein gestimmt sind wir durch unsere jahrhundertelange Entfremdung von der Natur nicht mehr, daß wir im Rauschen der Buchen die Stimme einer andern Individualität vernehmen könnten, als in dem Geflüster der Pappeln, daß wir im Krachen und Donnern des sturmdurchfegten Eichenhaines etwa Otto von Bismarck zu uns reden hören und Hölderlin im sanften Gesäusel der Birken — das Tonbild aber wird uns sofort und ohne Inschrifttafel die Persönlichkeit erkennen lassen, die es mit seinen Akkorden vor unser inneres Auge führt, vorausgesetzt, daß dieses Bild uns einmal irgendwie in seiner gegenständlichen Bedeutung nahe gebracht und erläutert worden ist — Wotan, Siegfried, Alberich!

Zum andern: das sichtbar-figürliche Denkmal wirkt nur dort, wo man es errichtet hat, und kann daher, selbst auf den Eiffelturm gepflanzt, nur einem Bruchteil des Volkes ein Erinnerungszeichen sein, der großen Masse aber bleibt es, und wäre es größer und herrlicher als einst das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos, ein verlorenes Paradies — der Ton erklingt, wo Luft ist ihn zu tragen und ein Ohr ihn zu vernehmen.

Schließlich gedenke man der Schwierigkeiten, welche die Platzfrage bereitet, die Wahl der Haltung, Gebärde, Tracht und der Attribute des Dargestellten, der etwaigen Allegorien und der Inschrift; auch der Gefahr brutaler Zerstörungen, gelehrter Restaurierungen, ja sogar Fälschungen der Denkmäler! Um nur an das letztere Uebel zu erinnern: wie viele Machthaber von Rhamses II. an bis zu den römischen Imperatoren ließen, per invidiam, von den Standbildern ihrer Vorgänger einfach die Köpfe herunterschlagen und an ihrer Statt das Abbild des eigenen aufsetzen — die Tonbildsäule, allerorten in unzähligen Phonogrammen festgelegt, ist weder zu fälschen noch zu beschädigen.

Doch alle diese Argumente müssen vor dem letzten zurücktreten: die schöpferische Kraft unserer Monumentenkünstler beginnt zu versiegen. Das beweisen die hypokratischen Gesichter der Krieger- und Heroendenkmäler der letzten Jahrzehnte, das beweist die durch Multiplikation von Alltäglichkeiten aufgebaute Markgrafenallee, ferner das Riesenphrasenmonument vor dem Berliner Schloß, wo uralte Motive in Maßen und Massen, die Harmonie aller Einzelverhältnisse vernichtend, ins Ungeheuerliche gesteigert erscheinen, und als letzte Geschmacksverirrung: der marmorne Wolkenkratzer, aufgetürmt im heiligen Rom zu Ehren des Königs-Befreiers Victor Emanuel!

Wenn eine Kunst auf dem Standpunkt angelangt ist, wo sie etwas nicht mehr besser machen kann als früher, hat sie ihre Daseinsberechtigung verloren. Man vergönne der Monumentenmacherei die Ruhe einiger Jahre, und wenn es sein muß einiger Jahrzehnte, in der sich ihre verbrauchte Nervensubstanz ersetzen kann. Man versenke sie künstlich in einen erquickenden Schlaf, jener tiefen Ohnmacht ähnlich, die sie auf natürlichem Wege nach der Epoche Justinians befallen hat, und versuche es inzwischen einmal mit der Musik. Ihre Zeit ist da, und der ungläubige Thomas, den auch diese Betrachtungen nicht überzeugt haben, der wird es staunend erleben, daß die tönenden Denkmäler ganz von selbst aus der Gefühlswelt einer neuen Zeit hervorbrausen werden, mit derselben inneren Notwendigkeit, mit der einst die gotischen Dome aus der Erde emporgewachsen sind.

Im ruhigen Nacheinander freilich spielt sich keine Entwicklung ab. Auch die Tonmonumentenkunst wird die Zeit der Kinderkrankheiten zu bestehen haben. Berufs- und Neigungsvertoner werden in Scharen über den Leibmotivgedanken herfallen, und menschliche Eitelkeit wird die Zahl ihrer Opfer ins Unermeßliche steigern. Jede Stadt, jede Gemeinde, jeder Verein wird seinen Tagesgrößen schon bei Lebzeiten ein im wildesten Wettbewerbe immer billiger werdendes Tondenkmal stiften wollen. Jeder vermeintliche Held wird die ihm gewidmeten Tonzeichen auf sein Briefpapier drucken lassen, und schließlich werden auch Familienwappen, Ex libris, vielleicht sogar Geschäftsfirmen durch Notenverschlingungen verdrängt werden. Ueberproduktion, Verflachung, Entartung und Verkümmerung der neuen Kunst wird dann die Folge sein. Solch drohendem Unheil sollte daher gleich an allem Anfange vorgebeugt werden, indem das Recht auf Verleihung einer Tonbildsäule in eine einzige Hand gelegt wird. Wo diese zu finden ist, das mögen andere entscheiden, aber wer auch immer mit dem Amte vertraut wird, zunächst hätte er die Satzungen dieses modernen Jus imaginum sorgfältig auszuarbeiten. Hier wären alle nur irgend denkbaren Verleihungsmöglichkeiten zu berücksichtigen, auch die Fälle, wo das Motiv auf Lebenszeit, wo es auf eine Reihe von Jahren bewilligt wird, wo es in der Familie forterben soll und unter welchen Umständen etwa auf Verlust desselben gerichtlich erkannt werden darf. Vielleicht wäre auch ein Paragraph über Wandermotive aufzunehmen, nach dem Vorbilde der Wanderpreise bei Rennen, Wettrudern, Singen und anderem Sport, und schließlich müßte eine Bestimmung darüber getroffen werden, wann und an welchen Orten das Leibmotiv geblasen werden muß und wann es geblasen werden darf.

Mißgriffe und Ungerechtigkeiten werden auch bei der größten Umsicht und Voraussicht nicht immer zu vermeiden sein. Das ist nun einmal in der Unvollkommenheit aller menschlichen Einrichtungen begründet. Aber aufzuhalten ist der dröhnende Siegesmarsch der Tonbildsäulen nicht mehr, und daher sichere sich ein jeder beizeiten sein — Zukunftsdenkmal.

Dr. phil. Alfred Lehmann (Genf).

Zur Uraufführung von Jul. Zaiczeks „Ferdinand und Luise".

(Am 16. Januar im Stuttgarter Hoftheater.)

Der Wiener Komponist Julius Zaiczek hat einen „Einfall" gehabt. Er hat sich nämlich statt eines der mittelmäßigen Operntextbücher das Werk eines Dichters zur Vorlage genommen, ein Jugendwerk Schillers! „Kabale und Liebe" wurde zur Oper. Ich sage: wurde zur Oper, und will damit betonen, daß sie nun als solche für sich zu bewerten sei. Aber Zaiczek vergaß es, daß bei den „tiefgründigen" Deutschen solches mit großer Gefahr verbunden ist. Hat er sich nicht gesagt: Du wirst sofort als Tempelschänder gesteinigt, wenn du es wagst, deiner Oper von vornherein eine gute Basis zu geben? Man hätte darauf schwören können, daß sofort die Leute aufstehen würden, die wieder mal, als Schützer der „hehren" Kunst, sich vor den Genius stellen würden, mit viel Lärm protestierend. O, ihr lieben Getreuen, Schillers Genie schützt die „Kabale und Liebe" ebenso vor Verballhornung, wie Wagner seinen Parsifal vor tatsächlicher „Verunglimpfung". Geht nach Hause; es mögen „Ferdinand und Luise" in welcher Gestalt immer neu erstehen, das Original bleibt deshalb doch unangetastet. Gerade wie der Faust

als ursprünglich noch existiert, trotzdem Gounod seine als Oper vorzüglich wirksame „Margarethe“ geschrieben hat. Der kritische Zorn hat sich vor allem darauf gerichtet, daß Zaiczek und sein Texthelfer August Koppitz es gewagt hatten, der Lady Milford eine andere Richtung zu geben, als im Original. Wir wollen mal davon absehen, ob gerade diese Schillersche Frauenfigur das absolute Recht der Unantastbarkeit für sich in Anspruch nehmen darf. Tatsache ist, daß der Komponist, da er ein weibliches Gegenspiel für seine besonderen Zwecke brauchte — musikalisch auch die Primadonna gegenüber der Jugendlich-Dramatischen —, zur Transfusion berechtigt war. Aus der sentimentalen Lady, die edelmütig resigniert und ihre Schätze an die Dienerschaft verschenkt, ist eine eifersüchtige Frau geworden, die selber der Luise den verhängnisvollen (ach, so unmöglichen) Brief in die Feder diktiert. (Im übrigen bleibt diese Frau trotzdem noch „edel“ genug.) Wir haben also berechtigterweise bloß zu fragen: ist dem Bearbeiter seine dramaturgisch nicht ungeschickte Absicht so gelungen, daß wir überzeugt werden? Diese Frage kann man nicht unbedingt bejahen. Die Lady „interessiert“ nicht, sie fördert nicht, sondern hält das Stück nur auf. Und deshalb hätten wir diese Neuregelung der Dinge abzulehnen; nicht aber schon deshalb, weil überhaupt geändert wurde.

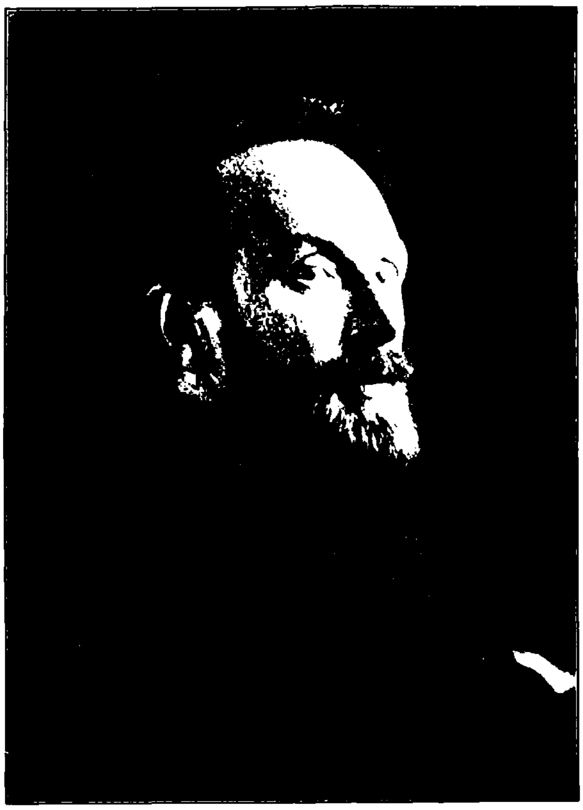
Wir stellen im Anschluß an die kritischen Erörterungen folgende Maximen auf:

1. Jeder Komponist hat das unzweifelhafte Recht, sich ein a priori wirksames, gutes Textbuch für die musikalischdramatische Gestaltung zu erwählen. Er ist nicht — wie das leider weitverbreitete Annahme zu sein scheint, — dazu verpflichtet, ein schlechtes, mittelmäßiges Buch zu wählen.

2. Jeder Komponist hat das Recht, sich einen dichterischen Vorwurf nach seinen besonderen Bedürfnissen umzuformen. Voraussetzung dabei ist, daß dadurch ein neues, durch sich selber gerechtfertigtes Kunstwerk entsteht.

Wie es Leute gibt, die, wenn sie Brahms hören, an Bruckner denken und aus dem Ergebnis dieses eigenen Denkprozesses urteilen, so hat es offenbar auch Leute gegeben, die während der absolut für sich bestehenden Oper „Ferdinand und Luise“ an das Drama „Kabale und Liebe“ gedacht haben. Zur Entwicklung des Geschmacks ist natürlich das „Vergleichen“ nötig. Aber wie man nicht Brahms und Bruckner gegeneinander ausspielen soll, sondern nur die Unterschiede feststellen soll, um daraus Vorteile zu ziehen, so wäre nicht Zaiczek und Schiller, sondern Zaiczek und die dramatische Produktion seiner Zeit als Vergleich am Platze. Im übrigen: die bürgerliche Tragödie eignet sich für die musikalisch-dramatische Behandlung durchaus. Die Handlung ist ja außergewöhnlich spannend, leicht verständlich und hat auch den Vorteil, daß sie jeder kennt. Nehmen wir das am Aeußeren haften bleibende Intrigenspiel mit der Lady an der Spitze fort, so ist auch die innere seelische Handlung der Aufnahme der Musik fähig. Ich will nicht sagen, daß sie damit „gesteigert“ würde, aber sie ist von einem neuen Zauber umwoben. Daß das Genie Schiller über dem Talent Zaiczek steht, diese Differenz ist, wie gesagt, nach meiner Ueberzeugung auszuschalten. Ich sehe ein neues Werk, mit neuen künstlerischen Mitteln vor mir. Ob Handlung und psychologische Entwicklung schon in einem Dichterwerk vorhanden waren oder dem Leben frisch entnommen wurden, ficht mich nicht an.

Genie und Talent! Unsere Zeit treibt den Kultus des Genies, obgleich sie es gar nicht so nötig hat. Die Kritik ist außerordentlich streng, sieht Fehler über Fehler und so wenig oder gar nichts Gutes an neuen Werken; und dann wundert man sich, wenn die durch Lokalredakteure und junge Journalisten, die auch über Theater schreiben dürfen und von findigen Direktoren hofiert werden, großgepäppelte Operette das Szepter schwingt. Ist es denn wirklich Aufgabe der Kritik, alles vom erhabenen Standpunkte aus zu beurteilen? Und jedes Werk, mögen Liebe und Können noch so deutlich von ihm zeugen, zu verdammen, wenn es nicht den „Stempel der Ewigkeit“ an der Stirne trägt? Wir dürfen eine Zeit nicht bloß nach den paar genialischen Persönlichkeiten beurteilen. Das gäbe ein falsches Bild. Wie die Ausstrahlungen in die Breite wirken, ist durchaus nicht unwesentlich: die Resonanz! Und leider haben wir fast nur noch Richter, Verurteiler mit finsterer Faltenstirn, keine Anwälte mehr, die plaidieren. Und kein Publikum mehr, das auch eine ästhetische Freude daran hat, wie ein Künstler schaltet und waltet; das sich interessiert auch da, wo er etwa irrt, das eine ästhetische Freude rein am Gang der Dinge hätte. Unser Publikum will gepackt, mitgenommen, „erschüttert“ sein. Der hohe Stil imponiert ihm und ehe es nicht „zerknirscht“ den Tempel der Kunst verläßt, völlig aufgelöst, ist die „Erhebung“ nicht da!



JULIUS ZAICZEK.

Zurück zu „Ferdinand und Luise“. Der 3. Akt im Garten der Lady Milford ist zu lang. Die drei anderen zeichnen sich durch knappe Fassung aus, was dem Ganzen sehr zustatten kommt. Denn größere Ausdehnungen wären dem Komponisten gefährlich. Zaiczek verfügt über einen sicheren Theaterblick und hat die Fähigkeit, aus vorhandenen Quellen zur rechten Zeit das Rechte zu schöpfen und auf seine Art auszudrücken. Starke dramatische Phantasie besitzt er nicht, aber ein richtiges Gefühl für das Musikalisch-Bühnenwirksame. Nun wäre es aber ungerecht, ihm bloß äußerliche Nachahmung nachzusagen. Zaiczek besitzt doch mehr: ein warmes Herz, echtes Mitgefühl und einen Zug von jener wienerischen Lyrik, die das Theaterpublikum, in gutem Sinne, anspricht. Diese nicht gering zu schätzenden Eigenschaften, die für die in Frage kommenden Bühnenwerke von größerer Bedeutung sind als gelehrte Musik, machten die letzten Szenen auch ergreifend, sie entschieden den Erfolg. Dabei weiß Zaiczek seine Musik in Fluß zu halten, zu steigern, der Stimmung anzupassen. Er hat eine leichte Hand und das, wie manche der Konversationsszenen, scheinen mir für sein Talent auch für die komische Oper zu sprechen. Einzelne Szenen stehen scharf umrissen da, sind gestaltet, so der Schluß des ersten Aktes. Anderes ist dann wieder zu breit, und auch vor einigen gefährlichen Gefühlsaffekten wird nicht zurückgeschreckt. Das Orchester klingt (die große Trommel ist aber zu oft dramatisches Mittel) und deckt im allgemeinen die Stimmen nicht, bis auf einzelne Ausladungen Mascagnischen Stils. Die Singstimmen sind mit Liebe behandelt, melodisch in dem angedeuteten Sinne. Der Komponist bemüht sich auch mit Erfolg, sie und das Orchester in Einklang zu bringen. Das ist nicht unwichtig. Ueber einzelnen Szenen liegt etwas von eigenartigem Stimmungszauber, sie sind dramatisch geschaut und empfunden. Daß Zaiczek sein Handwerk versteht, geht aus dem Gesagten hervor. Denn sonst bliebe die Wirkung aus. Nach dem ersten Akt verhielt sich das Publikum noch zurückhaltend; der zweite schlug ein und brachte dem Komponisten mehrere Hervorrufe; der dritte, zu lange, fiel wieder ab, aber der vierte entschied dann entsprechend der ihm eigenartigen dramatischen Stimmung für den Erfolg. Die Aufführung unter Hofkapellmeister Bands Leitung war vorzüglich und trug nicht wenig zur Aufnahme bei. *Rudolf Ritter* gab den Ferdinand mit kräftigen Strichen, *Erna Elmenreich* eine beinahe überirdisch schöne Luise, *Scheidl* eine vorzügliche Charakterfigur mit dem Präsidenten, Frau *Palm-Cordes* die Lady, *Fritz* den Stadtmusikus Müller. Gerhäuser hatte die Spielleitung. — —

Innerhalb weniger Monate ist das nun die zweite Uraufführung an der Stuttgarter Oper. Das ist ehrenvoll für sie, und deshalb gilt es, trotz allem auf diesem Wege weiter zu schreiten, trotzdem wir auch kein von vornherein interessiertes Premierenpublikum haben! Es ist ein eigentümliches Verhältnis in Stuttgart: an der Spitze ein Musiker, *Max Schillings*, der energisch die Förderung jüngerer dramatischer Talente betreibt, und auf der anderen Seite ein etwas gar zu vorsichtiges Publikum ohne rechte Initiative. Premieren pflegen hier die leersten Häuser zu haben. Wenn aber gar, wie man mir jüngst aus Berlin privatim mitteilte, außerhalb die Meinung verbreitet ist, daß die hiesige Kritik zu lokalpatriotisch gefärbt sei — beinahe noch schlimmer als in München (!) — so muß dem widersprochen werden. Eher das Gegenteil ist der Fall!

Oswald Kühn.

Chansons und „sociétés chantantes“ im alten Frankreich.

Sans chanter, peut-on vivre un jour?
(Mélomanie.)
Tout finit par des chansons.
(Beaumarchais.)

In einer merkwürdigen Sammlung von feuilletonistischen Plaudereien (Le Livre des cent-et-un) aus Paris, im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts, erzählt uns N. Brazier einiges über populäre französische Chansons, das vielleicht auch deutschen Lesern von heute nicht uninteressant erscheint.

In Frankreich hat man immer gesungen, wird man immer singen, weil der Hauptcharakterzug der Nation die Fröhlichkeit ist, die oft bis zur Sorglosigkeit geht. Gesang stimmt zu Güte und Nachsicht. Frédéric Bourguignon sagte:

„Le penchant
Du chant
Jamais du méchant
N'a calmé l'insomnie;
Avec nos accords
Le cri du remords
N'est pas en harmonie.“

Was wir Deutschen in den Worten „Böse Menschen haben keine Lieder“ ähnlich und einfacher ausdrücken. — Brazier spricht uns nicht von der Entstehung der Chansons; er erwähnt nur, daß von den aus ältester Zeit überkommenen Volksgesängen der bekannteste und lächerlichste derjenige des alljährlich begangenen Eselsfestes war.

Olivier Basselin wird der Vater des Vaudevilles genannt. Unvergessen ist auch in Frankreich ein Komödiant des dreizehnten Jahrhunderts, Guillaume Michel, der als singender Savoyarde umherzog. Der gleichen Zeit entstammen noch eine Menge von volkstümlich gewordenen Sängern. Mehr oder minder harmloser Spott bildete die Grundlage vieler Chansons, die sich vielfach auf politische Zustände bezogen. Nichts und niemand blieb verschont. Die Anzahl der Chansons auf Mazarin, der es verstand, sich in seiner hohen Stellung ein Vermögen von fünfzig Millionen Livres zu erarbeiten, würde Bände füllen. Man erfand für diese Gesänge den Namen „Mazarinades“.

Der Franzose singt bei Niederlagen und Erfolgen, im Ueberfluß wie im Elend, in Fesseln wie in Freiheit, selbst noch auf den Stufen des Schafotts. Ungefähr seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts gab es in Frankreich Singgesellschaften. An der Spitze der „Chansonniers“, nämlich der Erfinder solcher Chansons, standen Könige, Prinzen und sonstige Würdenträger, selbst geistliche Herren und Damen. Heinrich IV. besang Gabrielle (seine Geliebte), Franz I. „La belle Féronnière“; der gute König René besang den Wein der Provence, Rabelais, der satirische Pfarrer, sang öfter bei Tisch als in seiner Kirche von Meudon usw. Auch Ludwig XVIII. versuchte sich in Versen und Chansons. Bonaparte selbst „l'homme de bronze, l'homme de fer, l'homme le moins chantant du monde“, wie sich Brazier ausdrückt, summte zur Schlacht reitend seinen Lieblingsrefrain: „Malborough s'en va-t-en guerre.“

Nicht einmal die Schrecken der großen Revolution vermochten die französische Sangesfreudigkeit zu ersticken. Viele der unglücklichen Opfer komponierten wenige Stunden vor ihrem Tode noch Chansons, von denen man geglaubt hätte, sie seien inmitten rauschender Festfreude entstanden. Montjourdain, zum Tode verurteilt, sandte seiner Frau die bekannte Romanze „L'heure avance où je vais mourir“ usw. Einer seiner Leidensgefährten komponierte das folgende Couplet, das die andern Gefangenen im Chor wiederholten:

„La guillotine est un bijou
Aujourd'hui des plus à la mode
J'en veux une en bois d'acajou
Que je mettrai sur ma commode
Je l'essaierai chaque matin,
Pour ne pas paraître novice
Si par malheur le lendemain
A mon tour je suis de service.“

Die Kerkermeister selbst zwangen die Verurteilten, mit ihnen schändliche Couplets zu singen mit dem Refrain:

„Mettons-nous en oraison
Maguingueringon
Devant sainte guillotinette
Maguingueringon
Maguingueringuette!“

Jede politische Richtung wurde in Frankreich singend zu Grabe getragen. Man sang: „O Richard, o mon roi!“ oder die Marseillaise; „Vive Henri quatre“ oder „Ça ira“.

Nach der Revolution kamen die „Dîners du Vaudeville“ auf, bei welchen die Gäste die Verpflichtung hatten, neue Chansons mitzubringen oder zu improvisieren. Die geistvollsten Köpfe wetteiferten bei solchen Veranstaltungen, die sogar ein Monatsheft zeitigten: „Journal des gourmands et des belles“, das einen Teil dieser Couplets veröffentlichte. Die Tischgesellschaft von damals, die allmonatlich bei einem bestimmten Gastwirt zusammenkam, ließ sich allerdings durch die erlesensten kulinarischen Genüsse inspirieren, die ihnen den Beinamen der „Epikuräer“ eintrugen. Einer ihrer beliebtesten „Chansonniers“, Laujon, wurde mit zweiundachtzig Jahren sogar noch zum Mitglied der Akademie ernannt. Im Jahre 1813 war Béranger der Gefeiertste der epikuräischen Tafelrunde, der vielleicht hier den Grund legte zu seiner großen Popularität. „Le roi d'Yvetôt“, eines seiner liebenswürdigsten und bekanntesten Chansons, entstand um diese Zeit. 1814 teilten sich die Chansonniers (man zählte mehr als sechzig) in zwei Lager; die einen schworen zur Fahne von Austerlitz, die andern zum Banner Heinrich IV. Im Jahre 1818 gab es schon unzählige „sociétés chantantes“, worunter aber, wie aus obigem hervorgeht, etwas gänzlich anderes zu verstehen ist als etwa unter deutschen „Singgesellschaften“ und „Singakademien“ aus der gleichen Zeitepoche. — Da gab es in Paris die „Société des Lapins“, die „Société des Gamins“, „Société des Joyeux“, „Société des bons enfants“, „Amis de la gloire“ usw. usw. Nun waren es nicht mehr die Vertreter der geistigen Aristokratie allein, die diese Gesellschaften zur Pflege der Chansons bildeten, sondern einige rekrutierten sich aus allen Bevölkerungsklassen. Das Volk erfand sich seine Chansons selbst, wie das:

„Il reviendra le petit caporal,
Vive a jamais la redingote grise
Honneur, honneur, à not' grand empereur!“

Selbst Cholerazeiten veranlaßten neue Pariser Chansons, die man überall in den Straßen hörte. Schwerlich wird man sich in Deutschland bei solchen trüben Ereignissen noch gleichen Humors rühmen können — außer etwa in Berlin, wo übermütige Laune und Witz immer geblüht haben.

Die Originalität der französischen Chansons, die ursprünglich lustig, neckend, schmeichelnd, kaustisch, traurig, atheistisch, bigott und was immer waren, ist verloren gegangen. Chansons haben gehuldigt und geschmäht. Man sang der liebreizenden Tochter Maria Theresias:

„La rose est la reine des fleurs,
Antoinette est la reine des coeurs,“

um sie wenige Jahre darauf auf dem Henkerskarren zu verspotten:

„Madam' Veto avait promis
De faire égorger tout Paris,
Mais son coup à manqué
Grâce à nos canoniers
Dansons la carmagnole
Au bruit du son!
Du canon!“

Die Chansons verkündeten Napoleons Ruhm als „Alexandre, César, Auguste, Trajan“, sie folgten ihm nach Aegypten, Italien und noch nach Rußland, ja bis auf die Insel Elba. Ihn, den die Chansons vergöttert hatten, nannten sie später „L'ogre de la Corse!“ — Die Melodien der beliebtesten Chansons schlichen sich sogar in Kirchen ein, wo man ihnen nur geistliche Texte unterlegte. — Alles endigt in Frankreich mit Chansons.

Tony Canstatt (München).

Kritische Rundschau

Breslau. Auch unser Stadttheater hat Boieldieus komische Oper: „Das Loch in der Landstraße“ gegeben. Das ist ein anderer und netterer Titel als „Der Satansweg“, den die Berliner Hofoper den „voitures versées“ bereits gebahnt hat. — Ueber die größtenteils feine, anheimelnde, echt komische, von Zöpfchen nicht freie Musik, die oft an Mozart erinnert, ohne dessen Tiefe zu erreichen, braucht hier nichts mehr gesagt zu werden. Aber die Bearbeitung *Erich Freunds* bedingt einige Erörterungen. Sie ist ein merkwürdiges Beispiel für die oft beobachtete „Duplizität der Fälle“. Georg Dröscher in Berlin und Dr. Erich Freund in Breslau haben ganz unabhängig voneinander und gleichzeitig die Renovation der „umgeworfenen Wagen“ Boieldieus unternommen, eines Werkes, das ursprünglich ein Vaudeville gewesen ist und wenige Jahre darauf vom Komponisten der „Weißen Dame“ zu einer komischen Oper ausgebaut wurde. Freund aber kommt in mancher Hinsicht vom Vaudeville nicht recht los, so z. B. wenn er rings um das Loch in der Landstraße modernberlinische Redeblüten wuchern läßt („einfach totschick“ —

„wer tüchtig Draht besitzt" u. a.) und sie gelegentlich durch etwas gewaltsame Wortspiele ergänzt, deren französische Benennung calembourg in den ersten drei Buchstaben mit einer deutschen Bezeichnung solcher Witze übereinstimmt. An manchen Stellen scheint eben Boieldieu mit Offenbach verwechselt zu sein. Freilich hat weder Boieldieu (dessen Namen man endlich einmal richtig aussprechen sollte) noch der Librettoschreiber Dupaty Herrn Dr. Freund seine Arbeit leicht gemacht. Worin die Schwierigkeit besteht, setzt der Bearbeiter im Vorwort sachkundig auseinander: „Dupaty führt eine ganze Reihe von Personen mit dem Versuche lustspielmäßiger Charakterisierung ein. Er gibt aber den Versuch bald wieder auf und steuert dann in einem sehr wortreichen, aber nichtssagenden Dialog auf das gewohnte Ziel einer Verlobung behaglich los, wobei er die Mehrzahl der komischen Nebenakteure mehr und mehr außer acht läßt. Ich habe vom Original Dupatys das Hauptmotiv (nämlich ‚das Loch in der Landstraße' mit seinen tragikomischen Folgeerscheinungen) und die äußere Linie der Handlung beibehalten, den Dialog aber neu gefaßt und zumal dem zweiten Akt eine völlig andere Gestalt gegeben, so daß der Hörer jetzt über das Schicksal aller von Dupaty erst zur Stelle bemühten, dann aber als quantité négligeable schnöde behandelten Mitspieler gebührend unterrichtet wird ... In vielen Fällen mußte nicht nur der sprachliche Ausdruck, sondern auch der Gedankengang durchaus geändert werden, mußte eine Reihe neuer Motive gefunden und dem raschen Flusse der Musik angepaßt werden, eine Aufgabe, deren Schwierigkeit durch das Einsetzen der deutschen Sprache für das schmiegsame französische Idiom noch vervielfacht wurde. Auch hatte Boieldieu das von Grétry theoretisch bereits festgestellte Stilprinzip der Uebereinstimmung von Ton und Wort noch nicht entdeckt. Schon aus diesen paar Aeußerungen ergeben sich Erich Freunds Verdienste um die Reparatur der alten Opernkutsche; sie sind wertvoller als die Georg Dröschers. Der Berliner Regisseur ist dem Breslauer Kritiker nur darin überlegen, daß er den guten Gedanken hatte, den Gutsbesitzer Dormeuil selbst in die Grube fallen zu lassen, die manches Reisenden unfreiwilligen Aufenthalt in dem Landschlosse Dormeuils bedingte. Den Sängern von heute fehlt die Leichtigkeit und natürliche Eleganz und der freie, feine Gesprächston der Opera buffa. Man muß zufrieden sein, wenn sie, wie die Herren Wilhelmi (Dormeuil), Haas (Florville), Gläser (Tenorist), Capell (Le Rond) und die Damen Neisch (Aurora) und Bauer (Elise), gut singen und humoristisch charakterisieren. Frl. Hirschmann (Madame v. Melval) und Herr Baron (Armand) blieben ihren Rollen manches schuldig. Um die musikalische und szenische Leitung machten sich Herr *Prüwer* und Intendant *Runge* verdient. *Dr. Paul Riesenfeld.*

Freiburg i. Br. Auch diesen Winter stehen die von *E. Harms* veranstalteten Künstlerkonzerte wieder an der Spitze der musikalischen Darbietungen. Sie brachten im ersten Konzert das Auftreten von Paula Stebel und Karl Klingler mit Werken von Mozart, Brahms, Schubert und Beethoven, von denen besonders des letzteren Violinsonate op. 30 c moll eine tiefgründige Wiedergabe fand, ferner im dritten Konzert einen Klavierabend Max v. Pauers, der sich mit Bach, Beethoven und Brahms seiner begeisterten Gemeinde wiederum als der außerordentliche Klavierkünstler und feine Musiker zeigen konnte. Neu für hier waren das Ungarische Streichquartett, das sich im zweiten Konzert sehr günstig einführte mit Haydns op. 20 No. 2 und Schuberts op. 161, sowie Brahms' Quintett op. 34, wobei P. O. Möckel den Klavierpart trefflich vertrat, sodann die Altistin Ilona Durigo und die Violinistin Melanie Michaelis, deren bedeutende Künstlerschaft sich im vierten Konzerte unter der ausgezeichneten Begleitung von C. Beines an Werken von Tartini, Pugnani, Schubert, Spohr, Brahms, Haydn, Grieg, Kjerulf und Rachmaninoff aufs glänzendste zeigen konnte. *—i.*

Sondershausen. Von unsrer letzten Lohkonzertzeit gibt es diesmal kaum etwas Neues zu melden. Die bewährten klassischen und romantischen Symphonien, Suiten, Ouvertüren usw. wurden von unsrer leistungsfähigen Hofkapelle unter der kraftvollen, lebensprühenden Leitung Prof. *Corbachs* in 20 Symphoniekonzerten vorgeführt, neueste Musik kam fast gar nicht zum Wort. Nur wie ein Nachklang zum Stuttgarter „Schwedischen Musikfest" ertönte die 2. Symphonie in F dur op. 6 von *Kurt Atterberg* hier in der Uraufführung. Eine gärende, überschäumende Kraftprobe des talentvollen Autodidakten. Reifer, abgeklärter erschienen uns die Werke des jungschwedischen Komponisten *Oskar Lindberg*, die symphonische Dichtung „In der Wildnis" und eine Ouvertüre in h moll, zwei ideenreiche Tonbilder, die sich nur im Stil zu ähnlich waren. — In der herbstlichen Konzertzeit gab es nun eine Fülle von Novitäten. Die „Romantische Suite" von *Reger* bot entzückende Programmusik, die Tondichtung „Zu einem Drama" von *Gernsheim* erschöpfte ihren Vorwurf in sinnfälliger Weise, die Ouvertüre „Lebensfreude" von *Georg Schumann* elektrisierte. Die Uraufführung einer feingearbeiteten „Lustspielouvertüre", das Opus 10 von *Franz Ludwig*, dem 1. Klavierlehrer unsres Konservatoriums, fand günstigste Aufnahme. Wenig Beifall, in bezug auf die Komposition, erregte das Klavierquartett in G dur op. 50 von *Paul Juon*, dem nur im Scherzo die Programm-Ueberschrift „Zitternde Herzen" zum Verständnis verhalf. Das Klaviertrio op. 28 in d moll von *H. G. Noren* dagegen löste wohltuenden Genuß aus. — Als Solisten hatten wir zwei Weltberühmtheiten zu verzeichnen: *Frederik Lamond* und *Wilhelm Backhaus*, die beide durch ihren vor einigen Jahren hier abgehaltenen Meisterkursus für höheres Klavierspiel zu unserm Musikleben in eine gewisse Beziehung getreten sind. Prof. *Issai Barmas*, hervorragender Berliner Geiger, bestätigte seinen Ruf als einer der pietätvollsten Interpreten altklassischer Werke. Frau *Ena Ludwig-Howorka*, die Gattin des obengenannten jungen Komponisten, eine tüchtige Pianistin, erzielte bei mehrfachem Auftreten guten künstlerischen Erfolg. *Marie Boltz.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das „Deutsche Opernhaus" in Charlottenburg hat eine neue Oper seines ersten Kapellmeisters zur Uraufführung gebracht: „Mandragola", komische Oper in drei Akten. Dichtung nach einer alten Komödie des Macchiavelli von Paul Eger. Musik von *Ignatz Waghalter*.

— Die Dresdner Hofoper hat das Musikdrama „Sabina" von *Artur Wulfius* zur Uraufführung angenommen.

— *Felix Weingartners* neue einaktige Oper „Kain und Abel" soll bei den nächsten Maifestspielen in Darmstadt unter der Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erleben.

— In der Dessauer Hofoper hat *Hector Berlioz'* „Benvenuto Cellini" die hiesige Erstaufführung erlebt. Bei prächtiger äußerer Ausstattung in Dekorationen und Kostümen, in trefflicher Rollenbesetzung, mit Leonor Engelhard (Cellini) und Marcella Röseler (Teresa) in den Hauptpartien, bei künstlerischer Orchesterleistung — auch der Chöre sei lobend gedacht — erzielte das schöne, aber ungemein schwierige Werk unter Generalmusikdirektor *Franz Mikoreys* hingebender Führung einen großen Erfolg. *E. H.*

— Der altenburgische Hofkapellmeister *Rudolf Groß* hat Glucks „Orpheus" in Konzertform aufgeführt.

— Im Posener Stadttheater ist eine komische Oper von *Stanislaw Letowsky* „Frau Anne, die Dame am Putztisch" zur Uraufführung gekommen. Der Text stammt von Walter Ramdohr und behandelt eine Amsterdamer Liebesaffäre zur Zeit des großen Rembrandt.

— Ueber *Richard Straußens* neue Oper „La légende de Joseph", die an der Pariser Oper erstmalig aufgeführt werden soll, weiß man, wie uns aus Paris geschrieben wird, bereits allerlei zu berichten. In dem von Hugo von Hofmannsthal verfaßten Libretto ist die biblische Episode von Joseph in ein italienisches Milieu des 16. Jahrhunderts verlegt. Man wird zwischen Säulengängen, wie sie die Gemälde eines Tintoretto und Veronese aufweisen, Madame Ida Rubinstein mit einer römischen Lampe in der Hand drei Galerien durcheilen sehen, um Joseph, alias *Léonide Miasine*, den neuen Tänzer des russischen Balletts, aufzuwecken. Man wird den Engel gewahren und Potiphar — in der Gestalt des Exsultans von Persien, Bulgakoff; man wird Tänze von Athleten, türkischen Kämpfern, bewundern. Und die Musik! Ein Freund unseres großen Meisters hält sie für einfach und großzügig zugleich: Sie spiegelt von Anfang an die Linienreinheit der Dekoration mit ihrem strengen Ebenmaß wider. Sie ist Stein und Marmor. Sie ist reich an Abwechslung. Während die „Salome" dem französischen Publikum den außergewöhnlichen Reichtum der Orchestrierungskunst Straußens offenbarte, wird „La légende de Joseph" es wegen der meisterlichen Verschwendung glänzender und unerwarteter Effekte fesseln. Strauß ist überglücklich, nach Paris kommen zu können. *Lvn.*

— Wie verlautet, haben *Claude Debussy* und *Charles Morice* dem neuen Direktor der Pariser Oper, *Jacques Rouché*, die Partitur eines den Poesien Verlaines entnommenen Opera-Balletts „Fête galante" eingereicht. Das Werk soll zu Beginn der nächsten Spielzeit in Szene gehen. *Lvn.*

— Aus Amsterdam wird uns geschrieben: Trotzdem es hier schon seit vielen Jahren einen Verein zur Pflege und Förderung der nationalen Oper gibt, hat er bis jetzt noch nichts aus eigener Kraft hervorbringen können. Der Gedanke eines Preisausschreibens für Dichtung und Komposition scheint ihm aber seinem Ziele näher gebracht zu haben durch die vortrefflich gelungene Uraufführung eines dramatischen Gedichtes: Agnete von Frau van Uildriks, Musik von *Julius Röntgen* (unter Leitung des Komponisten). Röntgen, der feinsinnige Kammermusiker und Komponist, zeigte uns hierdurch eine neue Seite seines musikalischen Schaffens und seiner sehr großen musikalisch-dramatischen Kraft. Wenn auch das einaktige Werk nicht der ursprünglichen Idee hinsichtlich des nationalen Charakters entspricht, so ist es doch zur Bereicherung der Opernliteratur von sehr beachtenswerter Bedeutung und wird sicher auch seinen Weg auf deutsche Bühnen finden.

— Die zweite Aufführung von *Richard Straußens* zwanzigstimmigem a cappella-Chorwerk „Deutsche Motette“ wird am 24. Februar durch den Michaelis-Kirchenchor in Hamburg unter Leitung von Alfred Sittard in der Michaeliskirche stattfinden.

— Paul Scheinpflug, der bekannte Königsberger Dirigent und Komponist, hat in Berlin mit dem verstärkten Blüthner-Orchester einen *Beethoven-Abend* veranstaltet. Mitwirkende waren: Prof. Karl Klingler (Viol.), Prof. Hugo Becker (Cello) und Prof. Robert Kahn (Klavier), die das selten gehörte Tripelkonzert des Meisters spielten. Scheinpflug dirigierte die Fünfte und Achte Symphonie.

— In München hat ein Trio „Arabesken“ zu einem russischen Tanz für Geige, Cello und Klavier (op. 36) von *Clemens von Franckenstein* die Uraufführung erlebt.

— Der „*Verein Schülerspeisung München*“ teilt uns mit, daß nicht, wie in Heft 8 (S. 160) angegeben, die Festvorstellung im Gärtnertheater 1500 M., sondern 16000 M. gebracht hat. Indem wir nun statt unserer Verwunderung unsere Freude über dies Ergebnis ausdrücken, möchten wir bemerken, daß die falsche Zahl in einem uns direkt übermittelten Bericht stand.

— In Köln hat im siebenten Gürzenich-Konzert *Enrico Bossis* Mysterium „Johanna d'Arc“ die Uraufführung erlebt, bevor es noch in der Heimat des Komponisten gehört wurde.

— Prof. W. v. Baußnern hat mit dem Post-Quartett ein Klavierquintett in Es dur („Dem Andenken eines Freundes“) in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gebracht.

— In Duisburg hat in einem Konzert des Städtischen Gesangvereins unter Leitung des Musikdirektors Walter Josephson die Uraufführung des Psalms 137 von *Arnold Mendelssohn* stattgefunden.

— Nicht alle Werke Richard Wagners sind am 1. Januar frei geworden. Nicht uninteressant wird es sein, auf drei französische Lieder Wagners hinzuweisen, die auch heute noch gesetzlichen Schutz genießen. Es sind dies „Attente“, „Dors mon enfant“ und „Mignonne“. Diese Lieder waren erstmals im Jahre 1870 bei A. Durand & Cie. in Paris erschienen und sind als französische Originalschöpfungen bis 50 Jahre nach dem Tode des Komponisten geschützt. Die Lieder hat die Ortsgruppe Darmstadt des Richard-Wagner-Vereins deutscher Frauen aufgeführt, dazu noch „Die beiden Grenadiere“, den „Tannenbaum“ und „Les adieux de Maria Stuart“. (Danach ist unsere neuliche Notiz zu berichtigen.)

— In Dortmund hat im 45. Orgelkonzert *C. Holtschneider* unter Mitwirkung von Maria Lydia Günther, Hannover, und W. Nagel, Eßlingen (Orgel), ein großes Programm aufgeführt: Werke von Bach, F. Liszt, M. Reger, Sologesänge mit Orgelbegleitung von Wolf, M. Stange, P. Vretblad, E. Sjögren, E. Gigout, A. Guilmant, sowie die Arie aus der Kantate „Lazarus“ von Franz Schubert und eine chromatische Fantasie von L. Thiele.

— *Heinz Tiessen* wird, einer Einladung des Allensteiner Konzertvereins folgend, seine Erste Symphonie C dur (mit einem Leitspruch von Rainer Maria Rilke) persönlich dirigieren. Als Solist des Konzertes wird Konrad Ansorge mitwirken.

— In Pforzheim hat im Evang. Kirchenchor Musikdirektor *Albert Fauth* das Chorwerk „Die Kindheit Christi“ von Berlioz aufgeführt und eine Kantate eigener Komposition „Die Geburt Christi“, die Erfolg hatten.

— *Paul Gerhardt* hat am Hohneujahrstage in der Zwickauer Marienkirche sein dortiges 50. Orgelkonzert mit Werken von J. S. Bach, Rod. v. Mojsisovics, Br. Weigl und eigenen Kompositionen (darunter Uraufführung von vier neuen Choralvorspielen op. 13) gegeben. Man schreibt uns dazu: Das Jubiläumsprogramm enthält eine Zusammenstellung sämtlicher von P. Gerhardt in Zwickau meist erstmalig aufgeführter Werke, und verzeichnet 90 Komponisten aller Zeiten und Länder mit über 300 Tonstücken (meist Orgelwerke), 8 historische Abende, 3 Bach-Abende, je 2 Buxtehude-, Reger-, Liszt- und moderne französische Abende, je 1 Rheinberger-, Lud. Neuhoff-, Friedemann Bach- und Rob. Schumann-Abend. Diese Orgelkonzerte sind Unternehmungen großen Stils mit wertvollen, nach künstlerischen Gesichtspunkten zusammengestellten Programmen (meist Orgel allein) und haben in der musikalischen Welt einen Ruf erlangt.

— Kgl. Musikdirektor *Hermann Thielscher* hat in Treptow a. R. wieder einen großen Wagner-Abend veranstaltet. Es wurden aufgeführt: Parsifal (erster Teil) vom Gesangverein für gemischten Chor und Gymnasial-Männerchor unter Mitwirkung der Solisten: Frau v. Blanckenburg, Walter Schenck, Walter Belian, Dr. Ulrich, alle aus Berlin. Der zweite Teil brachte den Karfreitagszauber aus „Parsifal“ und Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. Das Orchester stellten die vereinigten Kapellen des Kolberger Infanterieregiments No. 54 und der Kgl. Unteroffizierschule. Das ist in Anbetracht der kleinen Stadt eine sehr beachtenswerte Leistung.

— In *Tilsit* hat der Königl. Musikdirektor *Wolff* nach 38jähriger erfolgreicher Tätigkeit die Direktion des „Sängervereins Tilsit“ niedergelegt. Die Leitung des „Oratorienvereins“ und des „Kirchenchors“ behält Herr Wolff dagegen bei, ebenso die des Konservatoriums, das er gegründet hat, und des Seminars für Musiklehrer und -Lehrerinnen, nach den Bestimmungen des „Verbands der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare“. Der Oratorienverein steht vor einem Konzert mit Alexander Heinemann, in dem der schöne Chor von *Rich. Wetz*, „Hyperion“, aufgeführt wird.

— *Emanuel v. Hegyi*, Professor an der Königl. ungarischen Landesmusikakademie in Budapest, hat in Wien mit großem Erfolge gespielt, u. a. mit Bachs Dorischer Toccata und Fuge in der meisterhaften Bearbeitung von *August Stradal*, die er auf seiner ganzen Tournee spielen wird.

— In Prag haben drei Orchesterlieder *A. Schoenbergs* (op. 8) im letzten Philharmonischen Konzert des Neuen deutschen Theaters ihre Uraufführung erlebt. Trotz ihrer mittelmäßigen Faktur hatten sie Beifall. *St.*

— *Claude Debussy*, den man seit langem nicht mehr in der Oeffentlichkeit zu sehen bekam, wird am 28. Februar ein Mengelberg-Konzert im *Haag* dirigieren. Der originale Verfasser von „Pelléas et Mélisande“ hat sich auf die inständigen Bitten des Genfer Orchesterchefs Doret, der das Konzert organisiert, zu diesem ungewohnten Schritte bewegen lassen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Denkmalpflege.* Einem Standbilde *Mozarts* hat die *Prager* Stadtverwaltung den Platz verweigert! Die Nachricht klingt unglaublich, aber sie ist nach unwiderrufenen Zeitungsmeldungen wahr. Vor Jahren bildete sich ein Verein, diesem Großen hier ein Denkmal zu setzen. Anfangs gehörten Vertreter beider Völker diesem Zweckvereine an; später mußten sich die Tschechen zurückziehen, sonst wären sie als Verräter gebrandmarkt worden. Die Deutschen sammelten weiter; endlich war das Geld beisammen und beim Stadtrat gebeten, am Kohlmarkt, wo Mozart gewohnt hatte, die Aufstellung des Monuments zu gestatten. Rundweg wurde das Gesuch abgewiesen, und auch im Instanzenzuge konnte kein günstiger Erfolg erzielt werden. Nun sollte das Denkmal vor das Deutsche Landestheater hinkommen. Ein Meter Straßengrund war nötig, um *Franz Metzners* Entwurf zur Ausführung zu bringen. Aber auch dieses seinerzeit durch den böhmischen Landesausschuß als Eigentümer des Deutschen Landestheaters eingebrachte Gesuch wies der Stadtrat ab, weil das Denkmal angeblich „verkehrsstörend“ gewesen wäre. Die Denkmalsgesellschaft wird nun den Entwurf so ändern lassen, daß er am Theater selbst aufgestellt werden kann. Bemerkenswert ist, daß der Führer der Jungtschechen Dr. Kramarsch für die Errichtung des Denkmals öffentlich mit Wärme eingetreten ist. Das Verhalten des Prager Magistrats ist derart unverständlich, daß eine Erklärung von ihm dringend zu wünschen wäre.

— *Von den Theatern.* Die Hiobsbotschaften über die mißlichen Theaterzustände mehren sich. Wir wollen von jenen kleinen Unternehmungen, über die der Pleitegeier immer engere Kreise zieht, nicht sprechen. In *Halberstadt* mußte kürzlich eine Vorstellung ausfallen, da vier (!) Eintrittskarten verkauft waren. Daraufhin hat die Stadt den Direktor von der Verpflichtung, Opern aufzuführen, entbunden. Auch der Fall des nicht subventionierten Nürnberger Stadttheaters hat weitere Einblicke gestattet. Nun aber kommt auch aus München folgende offizielle Nachricht: „Infolge durchgreifender Aenderungen, die durch bauliche und feuerpolizeiliche Vorschriften bedingt werden und die im heurigen Frühjahr zur Durchführung gelangen sollen, werden im *Münchner Künstlertheater* in dieser Saison keine Vorstellungen stattfinden. Es hat sich aus diesem Grunde der Verein Ausstellungspark veranlaßt gesehen, den Pächter des Hauses von seiner Spielverpflichtung zu entbinden.“ Das klingt sehr pessimistisch. — Gleichzeitig meldet *Hamburg* eine „Opernkrise“. Der Korrespondent der Frkf. Ztg. beginnt seinen Bericht: „Unsere Neue Oper steht dem Ruin gegenüber und hat durch eine verzweifelte Flucht in die Oeffentlichkeit: die Billigung eines Aufrufes zu ihren Gunsten, diese Tatsache nicht nur zugestanden, sondern zugleich einen letzten energischen und hoffentlich glückbegünstigten Versuch gemacht, sich in die zweite Spielzeit hinüberzuretten.“ Diese Zustände müssen in ihrer Konsequenz schließlich zur Verstaatlichung der Bühne führen, also zu einem antiken Ideal. Dann wäre aber volle Freiheit der Kunst erste Bedingung. Der Weg ist also noch etwas weit.

— *Ein Prozeß um Dvořáks Violoncellkonzert.* Aus *Paris* wird uns geschrieben: *Pablo Casals*, der berühmte Cellovirtuose, hat den Prozeß, den ihm *Gabriel Pierné*, der Dirigent der „Colonne-Konzerte“, wegen Kontraktbruches machte, verloren. Casals, der Dvořáks Violoncellkonzert, Bachs Präludium der Suite in C und Florent Schmitts „Chant élégiaque“ im

Konzert vom 25. Januar ds. Js. gegen ein Honorar von 1500 Franken hätte vortragen sollen, weigerte sich auf eine abfällige Bemerkung Piernés über den musikalischen Wert des Dvořákschen Opus hin, weder in der Generalprobe noch im Konzerte am folgenden Tage spielen zu wollen. Da Piernés wiederholte Vorstellungen bei dem grundlos Beleidigten fruchtlos blieben, sah er sich gezwungen, das Programm zu ändern und, abgesehen von denen, die aus diesem Grunde dem Konzert überhaupt verloren gingen, andern die Eintrittskarten zurückzukaufen. In der Urteilsbegründung heißt es u. a.: es genügte nicht, zu behaupten, Pierné verstünde das Werk nicht und das Orchester hätte ihn daher nicht genügend unterstützt; Casals hätte wenigstens einen Versuch machen müssen, da es sich ja um eine Probe gehandelt habe; es wäre, wenn Casals sich zum Spielen der Komposition verstanden hätte, sicherlich am folgenden Tage alles glatt von statten gegangen und man hätte den Zwischenfall des Vortages, der nun ein gerichtliches Nachspiel gehabt, schnell vergessen. Kurz, der den Colonne-Konzerten zugefügte Schaden ist erwiesen und Casals zu 3000 Franken Schadenersatz verurteilt worden. *Lvn.*

— *Von den Tonkünstlervereinen.* In der 27. ordentlichen Generalversammlung des Wiener Tonkünstlervereins in *Wien* sind in den Vorstand wieder resp. neu gewählt: Hofrat Eugen d'Albert (Präsident), Direktor Emil Hertzka (I. Vizepräsident), Prof. Rudolf Dittrich (II. Vizepräsident), Hugo Winkelmann (Kassier), Dr. Hugo Robert Fleischmann (Schriftführer), Julius Bittner, Prof. Vinzenz Goller, Kais. Rat Fritz Karbach, Chormeister Viktor Keldorfer, Chormeister Adolf Kirchl, Kapellmeister Toni Konrath, Prof. Richard Robert, Prof. Dr. Richard Stöhr, Prof. Julius Stwertka, Dozent Dr. Egon Willesz, Joseph V. v. Wöß und Alexander Wunderer.

— *Städtische Musikpflege.* In *Stettin* ist durch einen Beschluß der Stadtverordneten die Errichtung einer städtischen Musikhalle nunmehr gesichert. Sie erfolgt im Anschluß an das seit etwa 30 Jahren bestehende, längst unzureichende Konzerthaus. Der Bau ist mit einer Million veranschlagt.

— *Gehaltsaufbesserung.* In *Braunschweig* hat der neue Herzog die Gehälter der Kapelle und des Chorpersonals bis zu 20 Prozent aufgebessert.

— *Vom Schulgesang.* Zwei Kurse für Lehrer und Lehrerinnen zur Ausbildung im Gesangunterricht hat die Schuldeputation in *Berlin* unter der Leitung des Rektors Joseph Hoffmann und der Gesanglehrerin Frl. Krause eingerichtet.

— *Kirchenmusik.* Ein Institut der Kirchenmusik für Theologiestudenten hat Prof. Dr. X. Mathias an der *Straßburger* Universität gegründet. Zweck des Instituts ist: Schulung der Stimme, Einführung in die Kirchenmusik, Befähigung zur Leitung von kirchlichen Vereinen.

— *Von den Konservatorien.* Seinen Jahresbericht 1913 (drittes Schuljahr) sendet uns das *Bochumer* Konservatorium; Direktion *Arno Schütze* und *G. Hüttner*.

— *Vom Geigenhandel.* Aus *Köln* berichtet man der Frkf. Ztg.: Vor einem Jahre hat ein bekannter hiesiger Geigenbauer den Auftrag zum Verkauf einer alten Stradivarius-Geige erhalten, die unter dem Namen „Donaueschingen-Stradivari" bekannt war; sie stammte aus dem Besitz eines süddeutschen Fürsten und war einem Kölner Bürger geschenkt worden. Das Instrument ist damals für 22 500 Mk. an einen englischen Händler übergegangen. Nunmehr ist die Geige nach Edinburgh zu dem außerordentlich hohen Preis von 171 000 Mk. verkauft worden.

— *Die Moral der amerikanischen Musikstudentin.* In den Zeitungen hat man sich unlängst aufgeregt wegen der Moral der amerikanischen Musikstudentin. Es hieß da, die nach Deutschland zum Musikstudium geschickten Damen würden hier verdorben und führen gebrochen an Leib und Seele übers große Wasser zurück. Es ist unglaublich, daß derartiger generalisierter Unsinn in den Zeitungen zu Worte kommen kann. Die „B. Z. am Mittag" (Berlin) hatte dazu mitgeteilt, daß der Kapellmeister an der New Yorker Metropolitan-Oper, *Walter Damrosch*, diese Meinung ausgesprochen hätte, daß er in dem Musikstudium von Amerikanerinnen in Europa die schwersten Gefahren sehe. Wie zu erwarten war, hat nun, dem „Berliner Tageblatt" zufolge, Damrosch selbst in einem Telegramm an einen Freund in Berlin diese Unterstellung energisch dementiert. Die ganze Geschichte wird als Bluff einer amerikanischen Musikzeitung nachgewiesen. — Wir glauben es gern, daß Herr Damrosch nicht der Urheber solch albernen Klatsches ist. Aber er darf sich nicht so sehr wundern, daß gerade er vorgeschoben wurde, nachdem er seine höchst abfälligen Urteile über deutsche Kunst, Münchner Wagner-Aufführungen etc., im „Musical American" veröffentlicht hat, die in einen ebenso auffälligen Lobeshymnus auf die Kunst in Amerika einmündeten!

— *Preisverteilung.* In St. Petersburg sind die *Glinka*-Preise aus der Stiftung Belajews folgenden Werken zuerkannt worden: 1. Symphonische Dichtung „Hyrcus nocturnus" von *Wassilenko;* 2. Symphonischer Dithyrambus „Wrubel" (mit Solostimme) von *Gnessin;* 3. Sechs musikalische Illustrationen zum Märchen „Vom Fischer und dem Fischlein" für Klavier von *Tcheressnin.* Die Preise betragen 750, 600 und 300 Rubel.

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Generalmusikdirektor *Max von Schillings* ist vom Großherzog von Oldenburg durch Verleihung des Komturkreuzes des oldenburgischen Haus- und Verdienstkreuzes ausgezeichnet worden. — Hofkapellmeister *Ferdinand Meister*, der Vorsitzende des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, ist vom Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe zum Hofrat ernannt worden. — Der Großherzog von Sachsen-Weimar hat dem Musikschriftsteller *Otto Leßmann* zu seinem 70. Geburtstag das Ritterkreuz des Ordens vom weißen Falken verliehen.

— Durch die Zeitungen ist kürzlich die Notiz gegangen, daß *Max Reger* von der Leitung der Meininger Hofkapelle zurückgetreten sei. Der Meldung folgte das Dementi auf dem Fuße. Es wäre auch absolut unverständlich gewesen, wenn aus geringen persönlichen Unstimmigkeiten, die wegen höfischer Etikettenfragen tatsächlich bestanden zu haben scheinen, eine für die Kunst so bedeutsame Verbindung wie Reger und die Meininger Hofkapelle so bald wieder getrennt worden wäre.

— Aus *Straßburg* wird berichtet: Mit Ablauf der Spielzeit wird Operndirektor Dr. *Hans Pfitzner* einen einjährigen Urlaub antreten, um die Oper „Palestrina", die er bereits begonnen hat, in aller Ruhe vollenden zu können. An seiner Stelle wird voraussichtlich Kapellmeister Dr. Otto Klemperer aus Barmen die Hauptleitung an der Oper für diese Zeit übernehmen. Es wird ausdrücklich betont, daß der Urlaub Pfitzners mit den in der letzten Zeit verbreiteten Krisengerüchten nichts zu tun hat. — Dieser im deutschen Musikleben ganz außergewöhnliche Fall einer Beurlaubung ehrt die Stadt Straßburg. Für Pfitzner wird sie von hoher Bedeutung sein. Auch seine absoluten Anhänger werden sich sagen, daß Pfitzners Zeit nun gekommen ist. Der Palestrina wird ein entscheidendes Wort über die Bedeutung des Komponisten sprechen, nachdem die Jugendwerke trotz einer Propaganda, wie sie bei uns leider zu den Seltenheiten gehört, die Welt bisher nicht ganz zu überzeugen vermochten.

— Zum Dirigenten des Lehrergesangvereins in *Nürnberg* ist der frühere zweite Kapellmeister des Kaim-Orchesters *August Scharrer*, zuletzt in Baden-Baden, gewählt worden. Der seitherige Leiter, Heinrich Laber, siedelt als Hofkapellmeister nach Gera über. Dem Verein, bekanntlich seit der kurzen Epoche unter Karl Hirsch der künstlerisch führende Gesangkörper der Stadt, wären nun wieder stabilere Verhältnisse zu wünschen. *D.*

— Kapellmeister *Adolf Göttmann*, der Vorsitzende des Berliner Tonkünstlervereins, ist zum königl. preußischen Musikdirektor ernannt worden.

— Die Witwe Felix Mottls, Frau *Henriette Mottl-Standhartner*, hat sich in Wien als Gesanglehrerin niedergelassen. Die Künstlerin war früher an der Wiener Hofoper engagiert.

— Dr. *Lothar Kempter* in Zürich hat am 5. Februar seinen 70. Geburtstag in voller Rüstigkeit und Schaffensfreude gefeiert.

— In Berlin ist am 12. Januar der Literarhistoriker *Rudolf Genée* im 90. Lebensjahre an Altersschwäche sanft gestorben. Er war 1824 in Berlin geboren und ein Bruder des begabten Komponisten Richard Genée, der auch für Strauß, Millöcker, Suppé Bühnentexte geschrieben. Rudolf Genée hat in seinem langen Leben eine vielseitige, erfolgreiche Tätigkeit ausgeübt. Er war neben dem Literarhistoriker auch Dramendichter, Redakteur, Herausgeber; aber er war auch mal Opernsänger. Der junge Genée sang große Baßpartien, wie den Sarastro, unter der Direktion seines Vaters in Danzig. Erwähnt sei auch, daß er die Illustrationen zu seiner Hans-Sachs-Biographie selbst in Holz geschnitten hat. (Hans Sachs und seine Zeit, ein Buch auch über Musik wie das mit dem Titel „Zeiten und Menschen".) Von seinen übrigen literarhistorischen und dramaturgischen Arbeiten seien „Das deutsche Theater und die Reformfrage" (1877) und namentlich seine „Entwicklung des szenischen Theaters" (1889) hervorgehoben. In die Jahre 1865—1887 fallen seine Shakespeare-Vorlesungen. Seinen Wohnsitz hatte Genée 1867—1879 in Dresden, seitdem in Berlin. Dort wirkte er seit 1895 besonders verdienstlich als Leiter der von ihm begründeten *Mozart-Gemeinde*, für deren „Mitteilungen" er viele Aufsätze schrieb.

— In Dresden ist die einst gefeierte Wagner-Sängerin *Emmy Lübbert* gestorben. Sie war unter ihrem Mädchennamen „Zimmermann" von 1871—76 Mitglied der Dresdener, später auch der Hamburger und Hannoveraner Oper.

— In *Lübeck* ist am 2. Januar Prof. *Karl Häßler* gestorben, der sich besondere Verdienste namentlich um die Pflege des Männergesanges erworben hat. Einige seiner Männerchöre haben eine weite Verbreitung gefunden, auch über Deutschlands Grenzen hinaus. Häßler war am 14. Juni 1849 zu Sondershausen geboren und war Schüler von Ehrlich, Bendel, Kiel und Marxsen. *J. H.*

Besprechungen und Anzeigen

Klaviermusik.

Max Gulbins: *Geistliche Lieder* für Gesang und Orgel à 1 M. bis 80 Pf. Verlag *J. Hainauer, Breslau.* Von den als op. 78 zusammengenommenen vier Liedern, die uns vorliegen, gefällt No. 2 („Er hat's gehört") mit dem wirkungsvollen Satzschluß am besten. Auch die anderen Lieder sind voll Empfindung und geben durch die reich gehaltene Begleitung auch dem Orgelspieler Gelegenheit zu Feinheiten in der Registrierung. No. 1 („Seid eingedenk") ist für unseren Geschmack etwas zu sentimental, auch wirkt die wörtliche Wiederholung der drei Verse des Gerokschen Gedichtes eintönig. *F.*

Frontini: 1. Vox animae („Die Stimme der Seele"), Meditation; 2. Raccontino („Die kleine Erzählung") à 1.30 M. (l.—m.); 3. Impression musicale 75 Pf.; 4. Air ancien 1.30 M.; 5. Mazurka douloureuse (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Die beiden ersten Stücke sind von eindringlicher Melodik und bequemster Spielbarkeit, das dritte ist eine von echt italienischem Pathos erfüllte, trauermarschartige Improvisation, dem Andenken des Komponisten Rapisardi geweiht. No. 4 ahmt den alten Stil nach, ist aber modern empfunden. Die Mazurka ist melancholisch, rassig und wirksam.

Tarenghi, op. 60: *Pages intimes,* II. Serie. Reponses d'amour 2 M., Souvenir lointain, Rêve, Joie intime, Noces du chasseur à 1.30 M. (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Wo Frontini ist, wird auch Tarenghi nicht weit sein. Seine Stücke sind nicht so einfach und bequemen Genuß bietend, wie die seines Kollegen Frontini, übertreffen sie aber an Gedanken-, Spielfiguren- und Modulationsreichtum, sie sind zum Teil innerlicher, klanglich reicher und anspruchsvoller, motivisch origineller, geben aber auch keine Rätsel auf. Ich möchte Joie intime als ein hinreißend schönes Klangstück mit weitgeschwungenen Melodielinien und edlem Pathos hervorheben. Es schadet nichts, daß es ein wenig an Brahms erinnert. Noces du chasseur ist eine sehr dankbare, romantische, von Hörnerklängen durchzogene Improvisation.

Aegide Tedoldi: *Serenata alla luna,* 1 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* Wohlklingende und innige Daumenmelodie.

Rossi: *Composizioni per pianoforte* à 1—1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* 1. Dolce sopore, schwelgerische Träumerei mit problematischen, neutönerischen Klängen. 2. Notturnino, offenbar wie auch die fortfolgenden in der Rhythmik und der freien Harmonik von Debussy beeinflußt. 3. Campane di Pasqua, eine Improvisation über ein Glockenmotiv mit choralartigem, aber recht modern klingendem Mittelsatz. 4. Danza alpina m.—(s.), in lydischer Tonart (F dur mit Quarte *h*), ziemlich barock und gesucht originell, aber wirkungsvoll. 5. Piccola danza l.—(m.), ein hübsches, durchaus natürlich erfundenes, leicht verständliches und leicht spielbares Tarantellchen, für die Jugend geeignet.

Tarenghi, op. 47: *Impressions et sentiments,* 2 Hefte à 2.50 M. (m.). Verlag *Carisch & Jänichen.* Offenbar haben diese reizvollen Stücke, die wir früher einzeln gewürdigt und warm empfohlen haben, so starken Anklang gefunden, daß sie jetzt in billigeren Albums den Freunden guter mittelschwerer Musik zugänglich gemacht werden. Frische der Erfindung, Melodiosität, lebendiger Rhythmus, dankbarer Satz zeichnen die mittelschweren, nobelgehaltenen, gut befingerten Stücke alle aus. *C. Kn.*

Enrico Bossi: *„Juvenilia"*, 10 Stücke für Klavier à 1 M. bis 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen, Milano.* Man kann Bossi diese „Jugendsünden" wohl verzeihen, obwohl in der uns vorliegenden Auswahl nur No. 6 („Schlafende Prinzessin") ganz befriedigt; dieses Stück läßt allerdings schon den kommenden Meister ahnen. Die andern sind zum Teil mehr charakteristisch als schön, so „Holzhauer" und „Blindekuh", teils zeigen sie sonderbaren Rhythmus, wie „Gebet des Einsiedlers" oder böse Dissonanzen, wie das (im großen ganzen allerliebste) „Marionettenspiel"; immerhin ist es interessant, sie kennen zu lernen.

Cecil F. G. Coles: 5 *Skizzen,* 1.80 M. Verlag *Heinrichshofen, Magdeburg.* Wir würden diese hübschen Stückchen an musikalischem Inhalt und nach dem Grad der Schwierigkeit den bekannten Aquarellen von Niels W. Gade an die Seite stellen.

Bleyle: *„Tausendundeine Nacht"*, 2 Hefte à 1.50 M. Verlag *Breitkopf & Härtel,* Volksausgabe. Leichte Stückchen, die sich, teilweise mit Erfolg, orientalisches Kolorit zu geben suchen. Die Titel sind nicht immer bezeichnend. Das „Ständchen" ist eine Barcarole; das „verlassene Prinzeßchen" ist zu plump. Der „Einzug des Sultans" ist ein arger Radaumarsch; der „König der Geister" würde durch Weglassen des Schlusses gewinnen; sonst ist manche hübsche Melodie darin.

Eduard Schütt: *Improvisationen* über Melodien aus Richard Wagners Opern für Pianoforte à 1.60 M. Verlag *Fürstner, Berlin.* Diese drei Fantasien („Holländer": Ballade und Matrosenchor; „Tannhäuser": Abendstern, Pilgerchor) bringen etwas ganz Eigenartiges. Ohne dem Charakter Wagnerscher Harmonisierung je wesensfremd zu werden, hat der Komponist seinen Improvisationen eine durchaus persönliche Note aufgedrückt. Wer leicht eingehende, gefällige Potpourris sucht, der lasse die Finger davon; Schwierigkeit mittel bis groß.

Alfred Bortz: 4 Klavierstücke, I. 1 M., sonst 1.50 M. Verlag *Simrock.* „Erinnerung" ist wohl gelungen. Die „Etüde" mit ihrem vagen Takt spielt man am besten quasi recitativo; ihre Querstände gefallen mir nicht. Schade, daß das tüchtige „Notturno" sich nicht mehr an seine Tonart (as moll) hält, sondern so viel in anderen Tonarten herum irrlichtert. Die „Waldszene" ist sehr schön. *F.*

* * *

Prof. Dr. Ernst Röthlisberger: Urheberrechtsgesetze und -Verträge in allen Ländern nebst den Bestimmungen über das Verlagsrecht. 3. Auflage M. 15.—. *G. Hedeler, Verlag, Leipzig.* Der als Autorität auf dem Gebiete des Urheberrechts rühmlichst bekannte Verfasser hat die 3. Auflage dieses Werkes einer völligen Umarbeitung unterzogen und durch wichtige Ergänzungen erweitert, so daß der behandelte Stoff nicht weniger als 561 Seiten füllt. Der erste umfangreichere Teil enthält die Gesetze, der zweite Teil die Verträge der einzelnen Länder in alphabetischer Anordnung. Die Brauchbarkeit des Buches wird erhöht durch die beiden übersichtlich angelegten Register, deren eines nach Ländern so angeordnet ist, daß mit einem Blick die gesamten gegenwärtig geltenden gesetzlichen Bestimmungen überschaut werden können, während das andere (Sachregister) eine Uebersicht und Verweisungen bietet, dazu bestimmt, zum Zweck rascher Orientierung den Rohstoff in gedrängten Zügen zu zergliedern und hauptsächlich auch der Rechtsvergleichung zu dienen. Das Buch gewinnt besondere Bedeutung durch den Umstand, daß zurzeit für kein anderes Sprachgebiet eine derartige Zusammenstellung besteht. Als zuverlässiger Wegweiser auf dem Gebiet des nationalen und internationalen Urheberrechts muß sein Erscheinen daher als hochwillkommen bezeichnet werden und es wird sich nicht allein für Verleger, Rechtsanwälte und Gerichte als unentbehrlich erweisen, sondern auch Schriftstellern, Komponisten, bildenden Künstlern, Bibliotheken, Konsulaten usw., wertvolle Dienste leisten. *R. K.*

Wagner-Literatur. Die Kollektion *Litolff* hat in ihrem neuesten Musikalienverzeichnis ihre Wagner-Ausgaben zusammengestellt. Dem heutigen Hefte liegt das Verzeichnis als Prospekt bei, worauf wir noch besonders hinweisen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 bringt in Bearbeitung für Violine und Klavier den Mittelsatz aus der A dur-Klaviersonate von Philipp Emanuel Bach, die im Jahr 1765 komponiert, im Jahr 1779 als Sonate IV der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber erschienen ist. Ph. Em. Bach, ein Sohn Johann Sebastians, war von seinem Vater zum Juristen bestimmt und wurde deshalb mehr zum freien Phantasieren als zu kontrapunktischen Künsten angehalten. Als er sich ganz der Musik zuwandte, fand er in einem freien, überwiegend homophonen Klavierstil das Ausdrucksmittel für seine gemäßigte Gefühlswelt. In unablässiger Arbeit prägte er die grundlegenden Formen der Klaviersonate immer reiner aus. So wurde er der wichtigste Vorgänger des Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven auf dem Gebiet der Klaviermusik. „Er ist der Vater, wir sind die Buben", sagte Mozart. Unsere Beilage bringt eine ausnehmend schöne Kantilene des Meisters, die in der Uebertragung für Violine vielleicht erst ihren vollen Reiz entfaltet. Besonders fein ist die Bereicherung des melodischen Gehalts im Wiederholungsteil. Die Violinstimme entspricht bis auf wenige Transpositionen durchaus der Oberstimme des Klavierstücks. Der Baß ist beibehalten und nur in einfachen, aber für die Grundstimmung charakteristischen Akkorden ausgedeutet. Der Bearbeitung liegt die kritische Ausgabe der Universal-Edition zugrunde. Die selteneren Verzierungen sind ausgeschrieben. Der Bearbeiter *Armin Knab* ist als Komponist moderner Lyrik und Musikästhetiker hervorgetreten.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 19. Februar, des nächsten Heftes am 5. März.

Briefkasten

K. M—es, O—atz. Näheres über jene italienische Firma wissen wir auch nicht. Sie müssen sich eben noch einige Zeit gedulden. Bei einem solchen Wettbewerb sind die Einläufe kaum zu zählen.

J. Br., Straßburg. Solche Stellung ist uns bisher nicht bekannt geworden. Aber die Idee scheint uns nicht so übel; wenn Sie als Geigerin, als Frau in einer Kurkapelle auch keinen so leichten Stand haben werden. Wenden Sie sich wegen des Weiteren, bitte, mit Berufung auf uns, an den Allg. Deutschen Musiker-Verband, Berlin SW., Bernburgerstr. 31.

Melodram-Freiburg. Wir nennen Ihnen die von Schillings (Verlag Bote & Bock in Berlin). Dann die Kollektionen bei Fr. Kistner in Leipzig und bei Schlesinger in Berlin. Näheres erfahren Sie am besten bei Ihrem Musikalienhändler.

Straßburg. Natürlich werden wir über das Werk berichten. Und zwar in ausführlicher Weise. Es sind der Dinge nur zu viele! Wir danken Ihnen für Ihr freundliches Anerbieten, da wir in Straßburg einen eigenen Referenten haben.

Schneidemühl. Nein, ein Instrument, wie stets für die vierhändige Klaviermusik. Sonst heißt es „für 2 Klaviere". — Die von Kullak und Löschhorn.

A. M., Kassel. Sie finden darüber in den Beethoven-Biographien, z. B. Marx. Dann neuerdings in der von Paul Bekker (Schuster & Löffler in Berlin). Lassen Sie sich Professor Nagels Buch über Beethovens Sonaten zur Ansicht kommen. Das wird Ihren Wünschen auch entsprechen.

A. Z. in P. Also Harmonielehre zunächst! Die von Louis-Thuille, Grundriß (Kleine Ausgabe). Dazu gibt es Aufgabenbuch und Schlüssel. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

W. G. in D. Wir werden Ihnen das nächstemal antworten.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 5. Februar.)

J. Kr—er, P—dorf. Ihr Sonatensatz wirkt weniger erquicklich als Ihr Bekenntnis, daß Sie verliebt seien. Bei Erstlingswerken muß man freilich Nachsicht üben. Es ist aber immer bedauerlich, wenn man sieht, wie Anfänger sich an Aufgaben wagen, an denen oft Vorgerücktere erliegen. Lassen Sie von Ihrer Begeisterung und Ihrem Frühlingsdrang im Herzen auch ein Teil dem trockenen Studium zugut kommen.

F. St., M. Ein Versuch, der Ihrem Unterricht, von dem Sie sagen, daß er nicht gerade großartig gewesen sei, entsprechen dürfte. Immerhin verrät Ihr Ave Maria ein feineres Empfinden.

M. F—scher, W—n. Ihre mangelhaften Skizzen erwecken kein tieferes Interesse. Es fehlt Ihnen die Beweglichkeit, die man nur durchs Studium erlangt.

C. R — B R. Hübsch nach Form und Ausdruck. Wenn Ihnen noch mehr solche Sächelchen einfallen, dann festhalten mit der Feder.

Fr. L. in Tr. Die wenigen Takte, die Sie uns mitteilen, nehmen sich wie eine Introduktion aus. Von Bedeutung sind sie nicht. Sie müßten uns schon mehr mitteilen, wenn wir dem Stück, nach dem Sie fragen, auf die Spur kommen sollen. Abonnent?

Alph. N., M. Mit Ihrer Gefühlsweise vermag man sich nicht leicht zu befreunden. Wozu die gehäuften chromatischen Fortschreitungen, die in Ihren Arbeiten oft sinnlos und häßlich wirken? Um originell zu erscheinen und über den Durchschnitt hinauszukommen, ist es mit Absonderlichkeiten und Gesuchtheiten allein nicht getan. Ihnen fehlt die Praxis. Sie sollten Ihre Objekte einüben müssen, sollten hören, wie sie von anderen gespielt und gesungen, klingen. Ebenso vermißt man den geregelten Unterricht, sonst hätten Sie z. B. den „Aufzug der Zwerge" nicht verbrochen.

Jos. H—dl, Br. Die schwermütige „Liebesklage" kann auch als selbständiges Klavierstück gelten. Das Stück ist wirksam. In dem andern Lied machten Sie von zwei bekannten Weisen Gebrauch. Lobenswert ist wieder die satztechnische Darstellung.

E. R., W—ld. Ihre „Nachtreise" hält sich im ganzen an die textliche Stimmung. Als erster Versuch ist der Chorsatz bemerkenswert. Vielleicht zeigen Sie gelegentlich, was Sie leisten, wenn es gilt, freundlichere Lichter aufzustecken.

E. H., Str. Wenn sich Ihre methodische Veranlagung, die sich in der Herstellung instruktiven Materials für den Studiengebrauch wie in Ihren Violinetüden zu erkennen gibt, so weiter entwickelt, dann versprechen Sie ein tüchtiger Musikpädagoge zu werden. Die Reife für den Eintritt in die Kompositionsklasse scheinen Sie zu haben. Später werden Sie Ihre einstimmige Sequenzenmusik zu verbessern, da wo sie es nötig hat, sich nicht entgehen lassen. Den besten Prüfstein haben Sie in der akkordischen Begleitung, die erst dazu geschrieben werden müßte.

J. B., R. Ihr Komponieren ist noch rein vom Zufall abhängig. Ueber den formalen Aufbau eines Stücks sind Sie noch völlig im unklaren. Ersuchen Sie Ihren Musiklehrer um Einführung in die Liedformen.

J. Th. A., L—berg. Ihre musikalische Interpretation zu „Geheimnis" zeichnet sich durch ein ruhiges Gleichmaß entsprechend gewählter Gedanken aus. Das Gefühl ordnet sich dem Verstand unter. Der Ausdruck des Stücks ist nicht gewöhnlich.

G—ger, Riga. Daß das Walzerspiel zu Ihrem Metier gehört, ist nicht zu verkennen. In puncto Korrektheit bleibt manches zu wünschen übrig. Sie sollten sich einen Lehrmeister suchen.

Stille Nacht — W. Daß Sie sich an der Blüte aller Weihnachtsblüten haben dermaßen vergreifen können, das, bester Herr Kollege, würde Ihnen der selige Franz Gruber nie verziehen haben. Seinen schönsten Schmuck besitzt das Lied in seinen einfachen diatonischen Verhältnissen. Ihr harmonisches Stilisieren ist vom Uebel.

O. C., Olesen. Ihr galanter Salonwalzer verdient empfohlen zu werden.

(Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 11

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

Technisch-ästhetische Analysen.

Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.

Sonate in f moll, Opus 5. (Schluß.)

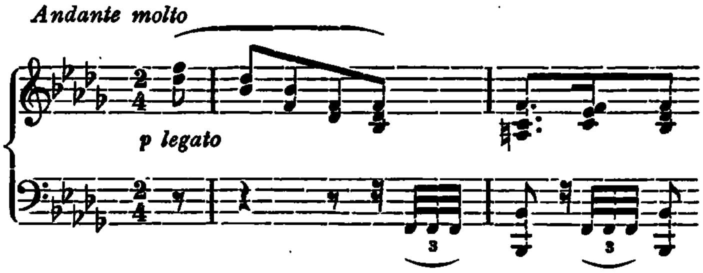
IV. Satz. *Intermezzo (Rückblick) Andante molto.* — „Kurz ist die Zeit und kurz der Wahn" heißt es in Sternaus Gedicht, dessen Grundstimmung, Schmerz über die Vergänglichkeit alles Seienden, in dem wundervollen Intermezzo der Sonate wiederklingt. Aber kein Unterton wilder Verzweiflung mischt sich ihm bei, keiner trostlosen Jammers oder des Vergehens in der Nacht trüber pessimistischer Gedanken. Vielleicht liegt hier der Grund angedeutet, weshalb Brahms die Dichtungen Sternaus nicht selbst in Musik setzte.... Er war nicht die Natur, in schmerzlichen Stunden den Zusammenhang mit dem Leben zu verlieren. Wer das seine kennt und sein reiches Wirken, wird aus beidem gar manchen Beweis für diese Behauptung entnehmen können. Sind nicht alle die Momente, in denen Brahms, der Lebensbejaher, der seiner Kräfte und des Tages, an dem ihm zu schaffen vergönnt ist, frohe spricht, Höhepunkte seiner Werke? Ergreift ihn nicht da eine Dichtung am tiefsten, wo sich in ihr ein lichter Ausblick, ein Strahl hoffnungverheißenden Lichtes zeigt? Wer hat mit seinem Saitenspiel dem Vater der Liebe einen herrlicheren, reineren Hymnus gesungen, wer seligeren Trost in die Herzen der Menschen gesenkt unter den neueren Tonmeistern? Erblüht nicht unter dem tiefen, starren, grauen Dunkel der ernsten Gesänge das wundersame, Herzen und Sinne gleichmäßig erschütternde und beglückende: „Aber die Liebe höret nimmer auf"? reckt sich nicht aus der Trübe der Resignation seiner letzten Klavierstücke Brahms der Held auf zur letzten, größesten und herrlichsten seiner Rhapsodien? Aufrecht war sein Gang als Künstler, und aufrecht ist auch die Haltung dieses kleinen vierten Satzes seiner f moll-Sonate. Das will sagen: das schmerzlichem Sinnen entstammte Gebilde entbehrt der Gegenzüge nicht, wie wir sehen werden. Man hat Brahms oft zum Vorwurfe gemacht, seine Werke verrieten kein echtes Gefühl, sie böten allenfalls ein gewisses erkünsteltes Surrogat dafür. Ein solches Urteil konnte nur von einer künstlerischen Richtung gefällt werden, die in einem bis zur äußersten Grenze getriebenen Hyperkolorismus ihr letztes Heil sah, nur Farbe, keine Zeichnung anerkannte, die über dem Sinne für das einzelne den für den organischen Zusammenhang der Form einbüßte, die ein Leben in fortwährender Exaltation als das einzige dem Künstler Mögliche erklärte und dessen künstlerische Niederschläge nur dann voll wertete, wenn sie den Stempel einer maßlosen Sinnlichkeit oder deren Gegenpol, eine blutleere Askese, aufwiesen. Von beidem ist Brahms himmelweit entfernt. Ganz wie Beethoven. Dieser urgesunde, rein menschliche Zug seiner Musik mußte Brahms denn auch gar bald aus der problematischen Sphäre der Romantik völlig hinaus zur Höhe einer neuen Klassik tragen, einer Klassik, die, wie die der Vergangenheit, das völlige Einswerden von Form und Inhalt erreichte, aber den Formbegriff nicht durch den der Formel ersetzte, sondern im Anschlusse an Beethoven die Form als ein nur objektives Element leugnete und an deren Stelle die Berechtigung der jeweiligen Form aus der Psychologie des künstlerischen Vorwurfes und seiner Entfaltung entnahm, zum Inhalt aber nur das wählte, was dem musikalischen Empfinden selbst entströmte. Damit blieb dieser Kunst der allgemeine Menschheitsgehalt gesichert, und ihr Anschluß an bloße Stimmungen und Vorstellungen vermittelnde Vorbilder wurde ein für allemal unterbunden. Daraus und nur daraus erklärt es sich, daß manchem Brahms schwer verständlich oder nicht überzeugend in seiner Kunst erscheint: der Hörer muß eben selbst musikalisch erfühlen können, was ihm Brahms gibt; er hat keine anderen wie rein musikalische Hilfsmittel dabei zur Verfügung.

Es wird wohl gesagt, mit dem „Intermezzo" müsse die Sonate im Grunde genommen abschließen. Das gäbe keinen rechten Sinn. Man denkt dabei vielleicht an etwas wie eine Tragödie: das Leben führt dem Manne die Geliebte zu und nimmt sie ihm ... Ein traurig Lied vielleicht, aber noch keine Tragödie. Der Held obsiegte ja dem Leben: wie tief ihn auch die Liebe und ihr leidvoller Ausgang berührten, zu Boden zu drücken vermochte der Verlust Brahms nicht, und wie im „Rückblick" sich leise Mächte regen, die auf ein Ankämpfen gegen schmerzvolles Zucken der Seele schließen lassen, so wächst im Finale der Sonate der Ausdruck aus der Enge menschlicher Beschränkung in die Weite, bis am Schlusse das Leben im leuchtenden Frührotlichte wiedergewonnener Kraft vor uns liegt.

Daß der Künstler, dessen Geist das in kecker Laune empfangene, ernster Größe nicht entbehrende Scherzo entblühte, die Gedanken rückwendend in die Vergangenheit niedertauchen läßt, wen nähme das wunder? Leuchtend ging ja das nieder, was ihm einst ans innerste Herz griff, und so leuchtet es nach des Dichters Worte lange noch zurück ... Gewiß: die beiden Sätze, Andante und Intermezzo, standen ursprünglich allein, außerhalb der Sonate. Aber nicht darauf kommt es hier an, nur auf

das andere, ob sie in den Zusammenhang der Sonate passen. Und das wird bei einiger Ueberlegung niemand bestreiten dürfen.

Weil ihm das Leben und der stete Wechsel seiner Erscheinungen zum vollen Bewußtsein gekommen sind, lebt das Vergangene im Dichter, und so singt er im „Rückblick" in wehmutreicher Erinnerung einige Töne des Andantethemas, das sich in dunkles Moll kleidet, während in der Tiefe die zuckende Triole als Ausdruck herben Schmerzes klopft:



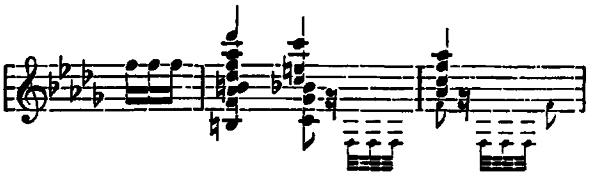
Ein „Rückblick"! Es handelt sich nicht um eine Schilderung, nicht um eine breite Darlegung von Geschehnissen. Das vergesse man nicht, wenn man den Satz beurteilt. Das einzelne Moment tritt da von selbst zurück vor dem allgemeinen Gefühlsausdrucke, den Trauer und Schmerz bedingen. Nur diese Momente und ein drittes durfte der Satz betonen, der darum auch keine eigentliche Entwicklung aufweist, vielmehr jene Momente nur in fortgesetztem Wechsel zeigt.

Das dritte Moment liegt in jenem Gedanken angedeutet, dessen Linienführung eine entgegengesetzte zum Eingangsthema ist. Er bezeichnet nicht selbst die Erlösung aus der Nacht des Grams, deutet aber den Weg an, auf dem das Gemüt Ruhe finden wird. Nicht anders wohl kann man die Führung der Oberstimme und die „pesante" und forte geschehende Wiederholung des Satzabschnittes in den Takten 6—8 deuten. Es handelt sich um diese Stelle:



Die formale Gliederung des ganzen Absatzes in zweimal 4 Takte (Modulation zur Molldominante über die Zwischenstufen As dur, es moll, B dur von es moll aus) ergibt sich von selbst.

Auf den Versuch des Sichaufsichselbstbesinnens folgt dann als naturnotwendige Reaktion ein leidenschaftlich wilder Schmerzensschrei:



So geht eine Stimmung aus der andern als etwas ganz Selbstverständliches, weil sie allgemein menschlich sind, hervor, und nun lösen sich weiterhin die einzelnen Erscheinungen dieser kurzen psychischen Vorgänge ab; zuerst erscheint der Ausdruck schmerzlichen Erinnerns in tiefer Lage und der mild-trüben Färbung der verminderten Septimenharmonie *a-c-es-ges*; die Eindringlichkeit des Motives steigert sich durch seine Versetzung in die höhere Lage, dann (abermalige Steigerung) wird das Motiv, immer höhere Bahnen gewinnend, zerteilt. Dies führt in den Takten 16 und 17 zu den (una corda) leise wogenden *pp*-Gängen: unruhvoll treibt der Gedanke hin und her, er vermag keine feste Gestaltung zu gewinnen.

Dann kehrt der Hauptsatz wieder, aber diesmal erklingt er über dem dumpfen Tremolo des Basses, das wie der Wirbel eines Totenmarsches hineinhallt. Die Aufschreie erscheinen schärfer, der Triolenrhythmus im Basse umkleidet einen Orgelpunkt, über dem die Oberstimmen einen gar merkwürdigen, in schneidende Dissonanzen gekleideten, laut hallenden Gesang anheben:



Was soll das sein? Ist's am Ende gar ein Zerrbild des Bekenntnisgesanges aus dem zweiten Satze? Man sehe selbst?



Nochmals erscheint (wie banal wäre eine harmonisierte Einführung des Zwiegesanges gewesen!) das führende Andantemotiv und setzt sich einstimmig, zur Tiefe steigend, fort — ein sprechend deutliches Abbild der trüben Wirklichkeit. In bedeutungsvollem Plagalschlusse geht die wundersam ergreifende Dichtung dieses Satzes zu Ende.

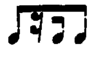
Finale. *Allegro moderato ma rubato.* — Der Gedankengang, der das Intermezzo mit dem fünften Satze verknüpft, wurde oben bereits dargelegt. Man darf nicht sagen, es vollziehe sich im Finale etwas wie ein Zusammenfassen der in der Sonate herrschenden Stimmungen, denn hier findet sich nichts von der elementaren Wucht der Tonsprache des ersten, nichts von der Innigkeit des zweiten, nichts von der schmerzvollen Klage des vierten Satzes. Nur das hat der abschließende mit dem einleitenden Satze gemein, daß beide den Weg in die Klarheit finden. Aber dieser Weg selbst ist in beiden Fällen verschieden: im Finale scheidet die thematische Einheitlichkeit, die den ersten Satz zum Teil charakterisierte, aus, und auch die Ausgangspunkte beider Sätze sind nicht miteinander zu vergleichen. Ganz und gar keine Verbindung herrscht endlich zwischen den Formen der beiden Sätze.

Den Anfang des Finales macht ein räumlich beschränktes Motiv, das zunächst nur durch die besondere Prägung seines Rhythmus Aufmerksamkeit zu erregen vermag:



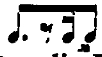
Will man ihnen einen bestimmten Charakter beilegen, so könnte dies meines Erachtens nur der einer gewissen trotzigen Verbitterung der Stimmung sein, mit der sich aber (Bewegung des zweiten Taktes) wenigstens in der Andeutung der Wille zusammenfindet, der Welt finstern Sinnens zu entfliehen.

So deute man also den Rhythmus des ersten Taktes und die rhythmische Zuspitzung des zweiten, den energischen Oktavschritt des Beginnes, die Linienführung der Oberstimme durch zwei Halbtöne im ersten, durch eine große Terz im zweiten Takte. Solche weniger ausgesprochenen, als bloß angedeuteten Stimmungen, wie sie hier vorliegen, in Worte zu fassen, ist immer schwer, da das begrifflich eindeutige Wort gegenüber der mehrdeutigen Musiksprache immer im Nachteile ist. So handelt es sich also vorwiegend hier nur darum, den rechten Ausgangspunkt zu finden, die charakteristischen Momente zu betonen.

Sofort erhebt sich gegen den abschließenden energischen Rhythmus des Hauptmotives:  ein starkes Gegen-

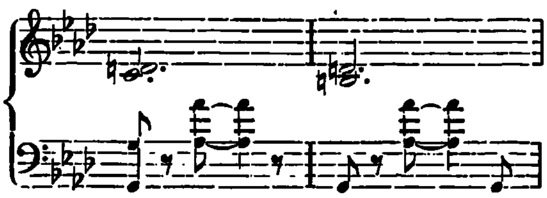
spiel in den Akzentrückungen und breiten Akkordmassen im Takt 3:



das freilich von dem Rhythmus der Aktivität sofort wiederum abgelöst wird. Die Bedeutung dieser gegensätzlichen Momente als solcher wird uns im nächsten Takte klar. Bisher überwiegt das ritardierende, dem aktiven sich entgegenstemmende, und zwar so stark, daß nun auch dieses in seinem Ausdrucke dadurch beeinflußt wird: aus dem Rhythmus  wird Takt 5 und 6 des Anfanges:  Aber die Bewegung der Oberstimme geht in leitereigenen Tönen von der Oberterz der Tonart bis zu deren übermäßiger Quinte, d. h. bis zum Leittone aufwärts, so daß dem zurückhaltenden Ausdrucke der gegensätzliche doch beigegeben erscheint. Dasselbe Spiel von Widerständen, die sich den Rang streitig machen, setzt sich in den Takten 7—10 fort, bis ihm dann ein plötzlicher Entschluß:



ein Ende zu bereiten scheint. Aber noch ist die Bahn nicht frei: gehaltene Töne und die rufende, für Brahms so charakteristische None hemmen den Gang:



Jetzt erst kommt der Satz in Fluß: aus den Motiven 1 und 2 bildet sich durch Zusammenziehung ein neues, das von der Dominante der Tonart ausgeht, in der Tonika endet und sogleich in der parallelen Durtonart wiederholt wird:

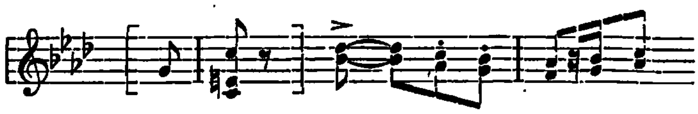


Dies auf Umwegen gewonnene Motiv wird nur für einige Takte durchgeführt; den Baß bildet eine chromatische Linie, die die Modulation zur Quartsextlage des tonischen Dreiklanges zurückträgt. Hier ist der Ausdruck starker Regsamkeit endlich erreicht.

Man sieht: von abgeschlossenen Satzbildungen ist in allem dem nicht die Rede. Es konnte Brahms hier nur darauf ankommen, einmal das Finale innerlich mit dem Intermezzo zu verbinden, d. h. den Ausdruck des Wollens, Sichregens nicht als einen gegebenen, sondern aus Widerständen erwachsenden zu zeigen, diese Widerstände selbst aber, trüber, lastender Atmosphäre entstammend, gewissermaßen nur in kurzem Widerscheine aufzuzeigen. So ergibt sich denn aus allem diesem Gegenspiele der eminent humoristische Grundcharakter des Finales. Den Abschluß auf dem Quartsextakkord *c-f-as* löst ein dreimaliges, zuletzt erweitertes Gangwerk ab:



Es steigert die Energie des Ausdruckes nur in ziemlich äußerlicher Weise. Daß die Terzparallelen des Basses mit dem Motive:

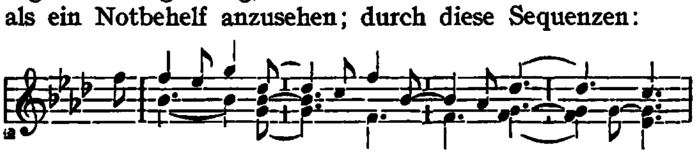


zusammenhängen, läßt sich annehmen. Durch die abwärtssteigende Bewegung der Oberstimme wird die Ruhelage des Satzes auf *f* vorbereitet. Das um den Auftakt verkürzte Kombinationsmotiv erscheint im Basse, wird gekürzt, und der erste Satzteil ist zu Ende.

Unruhvolles Treiben ist sein Kennzeichen, aber die Stimmung erscheint beim Schlusse gefestet. Aus ihr quillt nun im folgenden eine sehnsuchtsvoll schwellende Melodie auf:

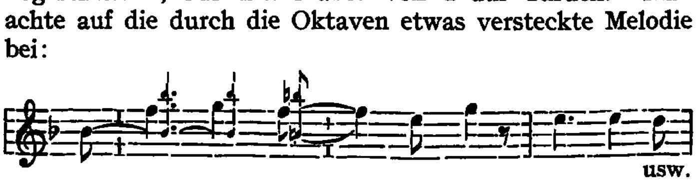


Es ist, als ob die Brust, von Dankgefühlen überströmend, ein heiliges Lied von Glück und Seligkeit singe. Gewiß: die Harmonik dieses F dur-Abschnittes ist einfach, die Melodie spinnt sich zum Teil durch Sequenzenbildungen weiter; aber jenes ist durch die Entwicklung des ersten Abschnittes ebenso bedingt wie die unaufhaltsam wogende Figur der Begleitung, und dieses ist durchaus nicht etwa als ein Notbehelf anzusehen; durch diese Sequenzen:



wird der Melodie der Ausdruck des Sich-behaglich-frohwiegenden beigemischt, etwas, das gar wohl zu ihrer ganzen Fassung paßt. Außerdem soll man eines nicht vergessen: wäre die Melodie der Höhepunkt des ganzen Satzes, so würde allerdings zwischen dem ersten und dem abschließenden Satze eine starke Lücke klaffen. Man würde dann von diesem nicht sagen können, daß er das ganze Gebilde kröne. So aber ist dieser Abschnitt nur als ein Zwischenglied einer weitgeschwungenen Kette zu betrachten, nur ein Ausdrucksmoment unter vielen.

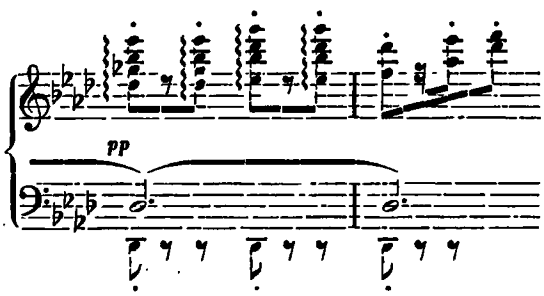
Will man den Abschnitt formal teilen, so bemerke man die 13 Takte des zur Dominante gewendeten Vordersatzes, die sich in die Takte 1—2 und 3—4 als parallele Glieder, sodann in drei weitere Parallelabschnitte unterteilen, deren letzter die Sequenzenbildung beginnt; der Nachsatz, wie der Vordersatz beginnend, gibt die erste Fassung alsbald auf und moduliert in engen Bahnen, formal nicht abgeschlossen, zur Dominante von F dur zurück. Man achte auf die durch die Oktaven etwas versteckte Melodie bei:



Hier, wo die Sechzehntelbewegung des Basses plötzlich stockt:



wendet sich der Satz über den unvermittelt auftretenden f moll-Dreiklang nach As dur (Dominantharmonie), um sogleich wieder in die Region von f moll zurückzukehren. Das alles geschieht ganz unerwartet, launisch, sozusagen absichtslos. Und so tritt auch der Anfangsrhythmus in der Ausdrucksform der Oberstimme des ersten Taktes auf, durch eine schweifende Figur von oben her eingeführt, verdichtet sich harmonisch, und nun beginnt ein freies motivisches Spiel mit dem nach oben und unten gewendeten Hauptmotive; dies findet später nur in seiner ersten Hälfte Verwendung über einem Orgelpunkt auf *des,* in dessen Verlaufe harmonische Stütztöne in der unteren Mittelstimme erscheinen:



Durch Auflösung von *des,* der Akkordseptime, kehrt dieser Satzteil in den Anfang zurück. Der ganze Absatz hat eine gewisse Schumannsche Färbung. Mehr als ein Spiel will er nicht bedeuten: nur so ließ sich die Anfangsstimmung wiedergewinnen, jede Zuspitzung der aktiven Tendenz des Satzes an dieser Stelle hätte die Wiederholung zu einer psychologischen Unmöglichkeit gemacht.

Nach dem Abschlusse des Hauptsatzes geht Brahms durch eine bekannte Ueberleitungsformel der Baßlinie in einen neuen Abschnitt in Des dur über, der einen stark volkstümlichen Anstrich hat und ganz entfernt Haydns Oesterreichisches Nationallied in die Erinnerung ruft:



Er gliedert sich in einen zweimal nacheinander auftretenden achttaktigen Vordersatz, und den rhythmisch bewegter eingeführten Nachsatz:



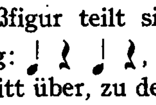
der in die Fassung der ersten Hälfte des Gedankens zurückgeleitet wird. Man sieht, wie die Stimmungskreise des F dur-Abschnittes und dieses konzentrische sind: beide Male ist der Grundzug Festigkeit, Behagen, Freude an der eigenen Kraft. Aber das Ganze hält sich noch auf einer gewissen mittleren Linie: die kräftigsten Ausbrüche dieses fröhlich-heiteren Sinnes bleiben selbstredend dem Schlusse des Satzes vorbehalten.

Mit dem angegebenen thematischen Materiale arbeitet sich das Finale nun sogleich weiter. Zunächst bilden sich kanonische Nachahmungen, die sich in ihrer ehrbaren Biederkeit höchst putzig ausnehmen:



dann treten rhythmische Gegensätze scharf gegeneinander:



die Baßfigur teilt sich, die Quartole zerlegt sich in die Fassung: , und so geht der Satz in einen neuen Abschnitt über, zu dem die Des dur-Melodie das kanonische Thema abgibt:



Man denkt bei diesem nicht eben tief gehenden Gebilde unwillkürlich an die Stellen aus Beethovens op. 10 No. 3:



die freilich unendlich bedeutender erscheint. Dies kanonische Geplänkel leitet in den Hauptsatz in f moll zurück, den Brahms nach 4 Takten (der Baß behält die Erinnerung an das Des dur-Thema bei) jedoch preisgibt, um aus der Quartolenfigur, von der Dominantseptimenharmonie ausgehend, eine Ueberleitung zum Hauptsatze zu finden, der nun in modifizierter Form von As aus seinen Weg nimmt, wobei der Baß zuerst abermals die Des dur-Melodie anklingt, so daß diese also in ihren rhythmischen Formen:  und  die treibende Kraft des ganzen Abschnittes bis zur Fermate über der Dominantharmonie auf Seite 34 ist.

Für den weiteren Verlauf des Hauptabschnittes wird nichts Weiteres an neuen Ausdrucksmitteln als einige Stimmverstärkungen beigebracht. An seinem Schlusse jedoch meldet sich bedeutsam die Quartole im Basse wieder, und es entwickelt sich jetzt aus dem wiederkehrenden kanonischen Spiele ein Uebergang nach F dur, dessen

„Più mosso“ in allmählicher Steigerung des Ausdruckes erreicht wird.

Auch diesem Satzteile:



liegt die Des dur-Melodie zugrunde. Mochte das eine und andere in dem Vorhergehenden, insbesondere die in kanonischer Form auftretenden Takte vielleicht zu lang gestreckt, zu harmlos, zu spielerisch erscheinen: hier zeigt sich Brahms der Bildner. Man sehe und verfolge, wie aus der Begleitfigur die herrlich-blühende Melodie wird:



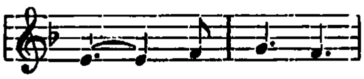
die triumphierend stolz ihre Bahn zieht, umrankt von Ornamenten, deren Windungen sich weiter und weiter schlingen. Der Höhepunkt liegt in der vergrößerten Linie:



wobei zu bemerken ist, daß die Begleitfigur z. B.:



aus der zweiten Themahälfte:



erwachsen ist. Sobald der oben berührte Höhepunkt beendet ist, geht die Oberstimme in bloßes ornamentales Geranke über, das freilich die Erinnerung an das Des dur-Thema immer noch festhält, und in den Unterstimmen erscheint das Hauptmotiv:



dehnt sich, während das Ornament immer höhere Lagen gewinnt, rhythmisch gewaltig aus:



und in raschem Anlaufe wird das abermals aus dem Des dur-Thema gewonnene abschließende Presto erreicht:

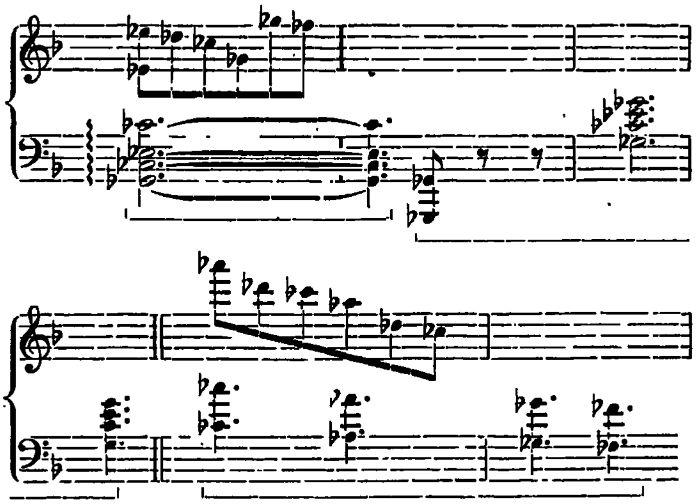


Es gliedert sich in einen wie präludierend gehaltenen Abschnitt von vier zur Dominante führenden und zwölf weiter modulierenden Takten, die sich leicht unterteilen lassen und wie durch die rastlos voranstürmende Bewegung, so ganz besonders durch die latenten Oberstimmen charakterisiert sind:



In plötzlichen Unisongängen wendet sich der Satz sodann über ein exponiertes *es* der Oberstimmen nach Ces dur.

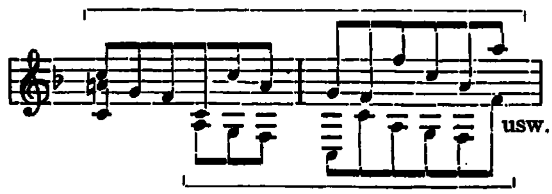
Jetzt erklimmt das Finale seine höchste Höhe. Das rhythmisch gedehnte, zu Anfang des Abschnittes ohne Auftakt eingeführte Hauptmotiv tritt in starker Verkürzung, so daß nur der erste aufwärtsgehende Sprung der Oktave verwendet wird, neben die melodisch sich abändernden vier punktierten Viertel des Des dur-Themas, während die Oberstimme, anfangs die erste Form desselben Themas festhaltend, sich bald in abwärtsgeführte, rein harmonische Figuration auflöst:



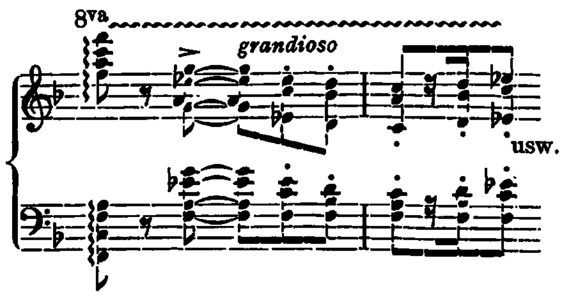
Eine Oberstimme tritt hinzu:



in der Tiefe donnern breite Akkordmassen und das Motiv der vier punktierten Viertelnoten, bis die Bewegung in ruhigere Bahnen einlenkt, in denen die Oberstimmen sich zu einer majestätisch breiten Linie zusammenschließen, die den Uebergang nach F dur findet. Abermals hebt, in enger Führung der beiden Stimmen, ein kanonisches Spiel an:



steigt wie im Jubelsturme wirbelnd höher und höher, löst sich in arpeggierte Gänge der Oberstimme auf, und nun erklingt grandioso und in mächtige Akkorde gekleidet das Hauptmotiv des ersten Teiles, befreit von all dem Widerstand, der sich ihm zu Anfang in den Weg stellte:



Aber das auch gilt es nicht zu vergessen, was auf dem Wege dieses künstlerischen Bildens gewonnen ward, und so rückt denn nach wuchtigen, synkopischen Schlägen ein

Teil des Des dur-Themas in seiner ganzen großen hymnischen Kraft vor, das Ende des Satzes bringend:



Ueberblicken wir die gesamte Form des Finales, so können wir an ihr abermals feststellen, wie wenig schematisch Brahms schon in diesem Frühwerke vorgegangen ist. Aus der Anlage der ganzen Sonate heraus ergab sich die Notwendigkeit der zweigliedrigen Gestaltung des abschließenden Satzes. Kehrte Brahms an dessen Schlusse in den Kerngedanken des Beginnes zurück, so bestimmten ihn dazu keinerlei formal-ästhetische Rücksichten. Die Psychologie des gesamten Aufbaues der Sonate war ausschlaggebend.

Aus der an Stimmungsgegensätzen, die sich in ihrem Wechsel gegenseitig bedingen, reichen Welt des ersten Allegros erblühte die Sphäre, der das sehnsuchtschwere Andante, aber auch der elegische „Rückblick“ entkeimten. Alle diesen Einzelschöpfungen zugrunde liegenden Stimmungen mußte der Schlußsatz überwinden oder als überwunden darstellen, sollte er einen tieferen Sinn haben, sollte er sich mehr als ein bloßes Musikstück, als eine Gelegenheitsschöpfung im Goetheschen Wortsinne darstellen. Brahms läßt zu Beginn des Finales, wie wir gesehen haben, eine Fülle von heterogenen Gedanken in knappster Form sich gegenübertreten, ehe die, wie wir sie nennen wollen, aktive, lebenbejahende Richtung des Satzes erkennbar wird. Aber auch dann verschwindet das ihr Entgegenstrebende nicht. Allerlei Momente des Sinnens, nachdenklichen Gehabens erscheinen und verschwinden; die Situation klärt sich sozusagen. Nun tritt der Des dur-Hymnus auf, sein Ausdruck ist zuerst leise, fast scheu, die Haltung wird aber schon im Nachsatze fester. Mehr und mehr ergreift seine ruhige sichere Art den Tondichter: der Hymnusgedanke wird zum Kernthema des ganzen zweiten Abschnittes des Finales, das sich nun über ihm in gewaltiger Weise steigert. Nicht mit den intrikaten Mitteln der Kontrapunktik, nicht mit unerhörter Harmonik. Im Gegenteil ist aller Ausdruck einfach bei aller Belebtheit, wie es dem entspricht, was Brahms in Töne kleiden will, der Freude am Leben, seiner Kraft und Schönheit.

Stellt man die dritte Sonate ihren Vorgängerinnen gegenüber, so kann kein Zweifel daran bestehen, daß sie die reifste, die vollendetste ist. Die Gründe, weshalb Brahms ihr kein anderes Werk der gleichen Gattung folgen ließ, sind in der Einleitung kurz dargelegt worden.

Natürliche Tonsysteme.

Eine mathematisch-musikalische Untersuchung.

Von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

Die Frage nach der Möglichkeit einer weiteren naturgemäßen Ausgestaltung unseres Tonsystems ist gewöhnlich nur vom musikalischen Standpunkte aus behandelt worden und hat dort zu der Forderung einer Drittelung unserer ganzen Töne geführt. In dieser Arbeit soll nun daneben auch der mathematisch-physikalischen Seite ein breiter Raum gegeben werden, sodaß dadurch die Ergebnisse wissenschaftlich einwandfrei werden.

Unbekümmert um die Tonfolge und -zahl unseres heute geltenden Tonsystems, das 12 Stufen in jeder „Oktave“ umfaßt, sollen zunächst die zu einem beliebigen Grundton naturgemäß, d. h. physikalisch nächstverwandten höheren Töne gesucht werden. Wir gehen dabei von der gespannten Saite aus, weil bei ihr durch Verkürzung sämtliche Töne mit größerer Schwingungszahl erzeugt werden können.

Bekanntlich gehört zu einem Ton mit der Schwingungszahl N als nächstverwandter der mit der Schwingungszahl 2 N; ihn erhält man bei Verkürzung einer Saite um die Hälfte. Der so erzeugte Ton ruft bei uns eine derartige musikalische Empfindung hervor, daß wir ihn sehr treffend als „noch einmal so hoch“ zu bezeichnen pflegen. Aus dieser Eigentümlichkeit unseres musikalischen Fühlens und jener anderen, daß wir die Verschiedenheit mehrerer Töne nicht nach der Differenz, sondern dem Verhältnis ihrer Schwingungszahlen empfinden, folgt ohne weiteres, daß wir uns bei der Herstellung eines natürlichen Tonsystems beschränken können auf Berechnung derjenigen Töne, die zwischen einem beliebigen Grundton und — nach unserer heutigen Bezeichnungsweise — seiner „Oktave“ liegen. Denn die in diesem Raum gewonnene Tonfolge wiederholt sich nach oben mit verdoppelten, nach unten mit halben Schwingungszahlen.

Wenn wir also nun Teile der Saite schwingen lassen, so interessieren uns nur diejenigen Töne, deren Schwingungszahlen zwischen denen der ganzen Saite und ihrer Hälfte liegen, oder anders ausgedrückt: die schwingenden Teile müssen immer länger als die Hälfte der Saite sein.

Nach der Verkürzung um $\frac{1}{6}$ ist die nächste natürliche die um $\frac{1}{5}$ der Saitenlänge. Es schwingen dann $\frac{4}{5}$, die Schwingungszahl des erzeugten Tones ist also $\frac{5}{4}$ mal so groß wie die des Grundtones. Eine Verkürzung um $\frac{2}{6}$ ist aus dem oben angegebenen Grunde nicht in Betracht zu ziehen. Jetzt käme die Verkürzung um $\frac{1}{4}$ der ganzen Länge; es schwingen $\frac{3}{4}$, d. h. die Schwingungszahl des erzeugten Tones ist $\frac{4}{3}$ mal der des Grundtones. Zu berücksichtigen sind dann erst wieder die Verkürzungen um Fünftelteile. Bei Kürzungen um $\frac{1}{5}$, dann um $\frac{2}{5}$ und weiterhin um $\frac{1}{6}$ erhalten wir Töne, deren Schwingungszahlen $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{6}{5}$ mal derjenigen des Grundtones sind.

Setzen wir die Schwingungszahl des Grundtones gleich 1 und ordnen die Schwingungszahlen der bisher ermittelten sechs nächstverwandten Töne nach ihrer Größe, so erhalten wir:

Grundton	nächstverwandte Töne					„Oktave“
1	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	2

Wir haben hier natürlich alte Bekannte vor uns, nämlich „kleine Terz“, „große Terz“, „Quarte“, „Quinte“ und „Sexte“ nach unserer heutigen Bezeichnungsweise. Wir erkennen so, daß die auf einem Grundton sich aufbauenden Dreiklänge des Mollakkordes, des Durakkordes und der einen Umkehrung seiner Unterdominante, die auch unserem Ohr als die natürlichsten erscheinen, aus Tönen engster physikalischer Verwandtschaft bestehen. Daraus folgt aber, daß wir von jedem Tonsystem verlangen müssen, daß es diese Tonverhältnisse in möglichster Reinheit enthält, wenn es natürliche Berechtigung haben will.

Vollkommene Reinheit wird deshalb nicht erreichbar sein, weil man für jedes vernünftige Tonsystem als zweite lediglich aus der Praxis erwachsene wichtige Forderung die der „Temperierung“ wird stellen müssen.

Mit Hilfe dieser beiden Bedingungen ist es aber nun möglich, auf mathematischem Wege zu finden, wieviel Töne pro „Oktave“ ein solches natürliches Tonsystem haben kann. Bezeichnet man diese Anzahl mit x, die Zahl der Töne bis zu einem gewissen beliebigen Intervall mit y und endlich den für eine temperierte Stimmung erforderlichen Multiplikator[1], durch den aus einem Ton stets der folgende berechnet werden muß, mit Q, so ist offenbar:

$$Q^x = 2 \text{ oder } Q = \sqrt[x]{2},$$

denn nach x Multiplikationsschritten muß man zur doppelten Schwingungszahl kommen.

Soll ferner nach y Tonstufen die a-fache Schwingungszahl erreicht sein, so ist:

$$Q^y = a \text{ oder } Q = \sqrt[y]{a}$$

Aus den beiden Ausdrücken für Q folgt:

$$\sqrt[x]{2} = \sqrt[y]{a}$$

$$\frac{1}{x}\log 2 = \frac{1}{y}\log a$$

$$y : x = 1 : \frac{\log 2}{\log a}$$

---

[1] Bei unserem heutigen System mit 12 Tönen ist dieser Multiplikator bekanntlich $\sqrt[12]{2}$.

Man kann also durch diese Formel für jedes Intervall a das Verhältnis der Tonzahl pro Oktave und der Tonzahl bis zu dem betreffenden Intervall berechnen. Setzt man nun nacheinander für a die Werte $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{3}$ ein, so erhält man nach Ausrechnung [1]:

I. „kl. Terzklang“ y : x = 1 : 3,801836
II. „gr. Terzklang“ y : x = 1 : 3,1063
III. „Quartenklang“ y : x = 1 : 2,4094
IV. „Quintenklang“ y : x = 1 : 1,709527
V. „Sextenklang“ y : x = 1 : 1,356912

Die einzige Arbeit, die man noch zu leisten hat, besteht nun darin, für die einzelnen Proportionen auf den rechten Seiten solche ganzen Multiplikationszahlen zu finden, daß die letzten Glieder der fünf Proportionen möglichst vollkommen dieselben ganzen Zahlen ergeben. Solche Gruppen, deren es natürlich eine ganze Reihe gibt, können nur durch systematisches Probieren bestimmt werden. Aber dieses Probieren braucht nicht ins Uferlose zu gehen, denn eine weitere Eigentümlichkeit unseres Gehörs, die musikalisch besonders in der Mittel- und Höhenlage höchst unangenehm wirkt, setzt uns eine obere Grenze für die Tonzahl in einer „Oktave“: das ist die Erscheinung der „Schwebungen“.

Experimente an Stimmgabeln zeigen deutlich, bis zu welcher Differenz der Schwingungszahlen man bei zwei Tönen Schwebungen spürt. In der Umgebung des Normaltones a_1 mit N = 435 ist das z. B. bei einem Unterschied von 10 Schwingungen noch sehr stark der Fall. Deshalb müssen, wenn Schwebungen mit Rücksicht auf die häßliche musikalische Wirkung nirgends auftreten sollen, alle solche Systeme ausgeschlossen werden, bei denen zwei aufeinander folgende Töne nur um 10 Schwingungen und weniger differieren. Durch logarithmische Rechnung läßt sich leicht ermitteln, daß diese Grenze ein System mit 30 Tönen pro Oktave bilden würde.

Nun können wir an die Bestimmung der einzelnen Zahlengruppen für die Proportionen I—V gehen, wobei eben die vierten Glieder die Zahl 30 nicht überschreiten dürfen. Die Zahlengruppe, die man zuerst findet, ist 3, 4, 5, 7, 9. Man erhält nämlich:

I. „kl. Terzklang“ y : x = 3 : 11,405508
II. „gr. Terzklang“ y : x = 4 : 12,4252, abgerundet = 4 : 12
III. „Quartenklang“ y : x = 5 : 12,0470, „ = 5 : 12
IV. „Quintenklang“ y : x = 7 : 11,966689, „ = 7 : 12
V. „Sextenklang“ y : x = 9 : 12,212208, „ = 9 : 12

Ausgedeutet heißt das: das einfachste natürliche temperierte Tonsystem enthält 12 Töne pro Oktave. In ihm hat der 4. Ton „Terzklang“, der 5. „Quartenklang“, der 7. „Quintenklang“, der 9. „Sextenklang“. Unrein allerdings ist das Intervall der kleinen Terz (3. Ton), denn 11,4 muß eigentlich nach 11 hin abgerundet werden, d. h. in einem 12-System wird der Ton für die kleine Terz zu tief werden.

Wir haben damit eine ebenso interessante wie erfreuliche Entdeckung gemacht: wir haben durch die angewandte einfache Methode unser heute geltendes Tonsystem gefunden und seine natürliche Berechtigung nachgewiesen. In ihm ist tatsächlich, wie man auch aus der unten folgenden Tabelle ersehen kann, die kleine Terz zu tief. Es ist aber wichtig, daß wir durch unsere Methode zuerst auf das heutige System gestoßen sind, denn wir wissen nun, daß wir auf dem richtigen Wege sind, um zu entscheiden, ob unser System noch einer Vervollkommnung fähig ist. Dazu bestimmen wir die nächsten Zahlengruppen für die Gleichungen I—V. Wir stoßen zuerst dabei auf die Gruppe 5, 6, 8, 11, 14 und dann auf 9, 11, 14, 20, 25. Nämlich:

I. „kl. Terzklang“ y : x = 5 : 19,009180, abgerundet = 5 : 19 | = 9 : 34,21654, abgerundet = 9 : 34
II. „gr. Terzklang“ y : x = 6 : 18,6378, „ = 6 : 19 | = 11 : 34,1693, „ = 11 : 34
III. „Quartenklang“ y : x = 8 : 19,2752, „ = 8 : 19 | = 14 : 33,7316, „ = 14 : 34
IV. „Quintenklang“ y : x = 11 : 18,804797, „ = 11 : 19 | = 20 : 34,19054, „ = 20 : 34
V. „Sextenklang“ y : x = 14 : 18,996768, „ = 14 : 19 | = 25 : 33,8228, „ = 25 : 34

Wir sind damit zu Systemen mit 19 und 34 Tönen gekommen; mit dem letzteren haben wir aber schon die durch die Schwebungen gezogene Grenze von 30 Tönen überschritten.

So bleibt uns also nur noch übrig, die Bedeutung des 19-Systems zu diskutieren.

Versuchen wir, uns dafür eine „Klaviatur“ ähnlich der unsrigen zu konstruieren, so merken wir bald, daß wir am besten zum Ziele kommen, wenn wir aus jeder schwarzen Taste zwei machen und zwischen *e* und *f* und zwischen *h* und *c* je eine schwarze Taste einschieben. Wir bekommen damit einen Unterschied zwischen *cis* und *des*, *dis* und *es*, *eis* und *f* usw. Am besten kommen die wesentlichen Vorzüge und Mängel des neuen Systems zur Geltung, wenn wir uns innerhalb einer Oktave gegenüberstellen die Schwingungszahlen in der theoretischen Reinheit, im 12-System und im 19-System.

Wir gehen dabei aus vom Normalton a_1 mit 435 Schwingungen. Mit Hilfe nebenstehender Tabelle ergibt sich folgende Zusammenstellung der Vorzüge und Mängel des 19-Systems im Verhältnis zum 12-System:

Vorzüge: Die durchschnittliche Reinheit der 6 nächstverwandten Intervalle steigt um 0,28 %, so daß die Abweichung von der vollkommenen Reinheit nur noch 0,2 % im Mittel beträgt. Die große Terz nähert sich bedeutend der Reinheit, kleine Terz und große Sexte erreichen sie sogar vollkommen. Die Vorzeichen ♯ und ♭ kommen gut zu ihrem Rechte. Die Möglichkeiten harmonischer Gestaltung wachsen bedeutend, es steigt die musikalische Ausdrucksfähigkeit.

Mängel: Es verlieren an Reinheit die Quinte um 0,2 %, die Quarte sogar um 0,3 %, oder anders ausgedrückt: die Quinte wird doppelt, die Quarte viermal so unrein als sie es in unserem heutigen System sind.

Wir haben demnach zwischen folgenden beiden Standpunkten zu wählen:

1. Wer die Reinheit der Quinte und Quarte, die (nach der Oktave) am engsten dem Grundton verwandt sind, für ein unumgängliches Erfordernis eines Tonsystems hält und bei den anderen verwandten Intervallen nur angenäherte Richtigkeit fordert, für den stellt unser heutiges System die beste Lösung dar.

2. Wer aber gerade für diese beiden Intervalle die Forderung der Reinheit nicht so streng stellt, sondern vielmehr einen möglichst hohen Grad der **durchschnittlichen** Reinheit bei den verwandten Intervallen für erstrebenswert hält, für den ist das System mit 19 Tönen in einer Oktave die beste Lösung.

Die Entscheidung ist gar nicht so leicht; man ist wirklich anfangs stark versucht, die Reinheit der Quinte und Quarte hinzugeben für die vielen anderen verlockenden Eigenschaften des neu gewonnenen Systems. Man erzeuge sich einmal auf einer Saite die **reine** kleine Terz durch Kürzung um $\frac{1}{6}$ oder die **reine** Sexte durch Kürzung um $\frac{2}{5}$, man wird entzückt sein von der wundervollen satten Färbung dieser Intervallklänge! Man versuche einmal, die Möglichkeiten der kontrapunktischen Führung im 19-System durchzudenken,

	Schw.-Verhält.	Theoret. Schw.-Zahl.	Schw.-Zahl. im 12-System	Schw.-Z. im 19-System	Fehler in % im 12-Syst.	Fehler in % im 19-Syst.
A	1	435,0	435,0	435,0	0,0	0,0
Ais			460,9	451,2		
Hes				467,9		
H			488,3	485,3		
His-Ces			—	503,3		
C	6/5	522,0	517,3	522,0	0,9	0,0
Cis	5/4	543,7	548,1	541,4	0,8	0,4
Des				561,6		
D	4/3	580,0	580,7	582,4	0,1	0,4
Dis			615,2	604,1		
Es				626,5		
E	3/2	652,5	651,2	649,8	0,2	0,4
Eis-Fes			—	673,9		
F			690,5	699,0		
Fis	5/3	725,0	731,6	725,0	0,9	0,0
Ges				752,0		
G			775,1	779,8		
Gis			821,2	808,8		
As				838,9		
A	2	870,0	870,0	870,0	0,0	0,0
Mittlere Abweichung v. d. Reinheit in %					0,48	0,2

[1] Die vollständige logarithmische Ausrechnung ist der Kürze wegen fortgelassen.

man wird erstaunt sein über deren Fülle und über die dadurch erreichbare Steigerung der musikalischen Ausdrucksfähigkeit! Und doch! Ob man den Mut haben wird, dafür die im 12-System fast vollkommene Reinheit der Quinte und Quarte zu opfern? Ich glaube es nicht. Denn wir müßten dann gleichzeitig unser natürliches musikalisches Empfinden vergewaltigen, das gerade bei diesen Intervallen die Reinheit nie wird missen wollen.

Deshalb wird man — allerdings mit starker Resignation — auf den Ausbau unseres Systems zu einem mit 19 Stufen verzichten müssen. Dann aber wird man auch den in den letzten Jahren mehrfach und sogar von bedeutender künstlerisch-musikalischer Seite gemachten Vorschlag einer Drittelung unserer ganzen Tonstufen als praktisch unfruchtbare Spekulation zurückweisen müssen. Denn diese Drittelung würde — ein interessantes Zusammentreffen — auch zu dem System mit 19 Tönen führen!

Fügen wir uns also in die Naturnotwendigkeit! Niemand wird von der Errungenschaft der Temperierung lassen wollen, niemand einer Vergewaltigung unseres natürlichen musikalischen Empfindens zustimmen können; darum ist unser heutiges Tonsystem das beste, das es gibt.

Die Wiener Volksoper.

Zum Jubiläum ihres zehnjährigen Bestandes 1903—1913.

Von L. ANDRO (Wien).

Es mag etwa ein Dutzend Jahre her sein, daß man in Wiener musikalischen Kreisen anfing, sich darüber klar zu werden, daß die Hofoper und das Orchester der Philharmoniker, das übrigens mit dem der Hofoper identisch ist, nicht mehr für die Bedürfnisse einer Zweimillionenstadt genügten und daß nachgerade auch Kreise musikalischen Genüssen zustrebten, denen die hohen Preise dieser Veranstaltungen nicht erschwinglich waren. Es galt, dem Volk endlich auch einmal zu guter Musik zu verhelfen und nach anfänglichem Scheitern des Experimentes mit einem neuen philharmonischen Orchester glückte der Versuch mit dem Wiener Konzertverein, glückte so ausgezeichnet, daß innerhalb weniger Jahre auch ein drittes Orchester, die vortrefflichen Tonkünstler, sich ihren Platz im musikalischen Leben Wiens energisch



ALINE SANDEN.

eroberten. — Auch die Frage einer Volksoper war nun aktuell geworden und ein leeres Theater stand zur Verfügung. Es war das vor wenigen Jahren erbaute Jubiläums-Stadttheater, das von der herrschenden Gemeinderatspartei gegründet, verpachtet und — zugrunde gerichtet worden war; man war froh, es nun auf gute Art los werden zu können. Ein ausnehmend häßliches, aber nicht unpraktisch gebautes Haus, das freilich nicht für Opernzwecke errichtet worden war und dem trotz allerlei Adaptierungen noch heut manches dazu fehlt.

Der Mann, der es wagen wollte — zunächst neben einem Schauspielrepertoire, das aber bald aufgelassen wurde — eine neue Oper ins Leben zu rufen, hieß *Rainer Simons*. Er hat bis zum heutigen Tage keinen Heller Subvention empfangen und erst von jetzt ab läßt sich der Gemeinderat gnädig herbei, eine für seine Verhältnisse minimale Summe — etwa 10 000 Kronen — zu bewilligen. Was es heißt, den ungeheuren Betrieb einer großstädtischen Oper ohne Subvention zu führen, kann man sich kaum vorstellen. Es hängt mit den sozialen Fragen im Musikerstande so eng zusammen, daß man dabei bleiben muß.

Es versteht sich von selbst, daß dem Direktor kostspielige Kräfte nicht erreichbar sein konnten. Mit einem Spürsinn, der bewundernswert ist, holte und holt er sich seine Sänger und Dirigenten frisch von den Konservatorien, aus der dunkelsten Provinz. Er rechnet ganz richtig damit, daß diese jungen Leute auch mit einer winzigen Gage zufrieden sein würden, wenn sie Gelegenheit bekämen, sich an einer hauptstädtischen Bühne, vor einer maßgebenden Kritik zeigen zu dürfen. Der Uebelstand der Sache war nur der, daß sie, kaum daß sie sich als Talente erwiesen, von besser zahlenden Bühnen auch schon weggeschnappt wurden — ja, die Hofoper betrachtet neuerdings, wie wir in der Folge sehen werden, die Volksoper geradezu als Reservoir, von dem sie ihre erfolgreichsten Leute bezieht und die es ihr erspart, selbst auf die Suche zu gehen. So sieht sich die Volksoper fast alljährlich vor die Frage eines neuen Ensembles gestellt und die Ringe einer edlen Tradition können sich unmöglich ansetzen.

Schlimmer als bei den Sängern und Dirigenten, die sich nach wenigen „magern" Jahren in erste Stellungen hinaufarbeiten, wenn sie begabt sind, sieht es bei den Orchestermusikern aus. Diese, an sich schon nicht eben erfreulich besoldet, sind zwei Monate im Jahr ohne Verdienst — eine Zeit, die auch wieder zu kurz ist, um im Dienst einer Kurkapelle Beschäftigung zu finden, wie es die andern Wiener Orchestermitglieder tun können. Ueber die triste Lage des Volksopernorchesters ist schon viel gesprochen und geschrieben worden; man muß dringend hoffen, daß mit der Subventionierung hier eine Aenderung eintrete, die der Bühne auch künstlerisch nützen würde. Denn das Orchester ist naturgemäß nicht ersten Ranges und daran krankt das Institut.

Der Direktor kann sich natürlich von dem Gedanken an Einnahmen nicht so frei machen, wie ein Hofoperndirektor es — sollte, trotzdem hat die Volksoper doch schon gute, ja überraschende Dinge geleistet. Seit sie vor zehn Jahren mit dem Freischütz eröffnet wurde, haben die Besten moderner und vergangener Zeit ihren Weg hierher gefunden. Natürlich ist zuweilen der Operette mehr als eine Konzession gemacht, natürlich mancher effektvolle Kitsch wie „Quo vadis" nicht umgangen worden. Einem Theater, das mit der Gunst eines — zum größern Teil der Vorstadt angehörigen — Publikums rechnen muß, konnte wohl nicht anders. Aber man hat so manches Werk feinerer Art hier zu sehen bekommen — in bunter Reihe nenne ich Dukas' „Ariane und Blaubart". Siegfried Wagners „Kobold" und „Sternengebot", Zemlinskys „Kleider machen Leute", Humperdincks „Königskinder", Puccinis Jugendoper „Manon Lescaut", Straußens in der Hofoper verbotene „Salome" und „Feuersnot", Zöllners „Versunkene Glocke", Neumanns „Liebelei", denen sich mancher junge Oesterreicher angeschlossen hat, der anderswo nicht zu Wort kam. Daß es an Effektstücken, wie „Der Schmuck der Madonna", d'Alberts „Liebesketten", Giordanos „Sibirien" nicht fehlte, ist selbstverständlich. Auch die „Tosca" ist hier ausprobiert worden, ehe Weingartner sie in die Hofoper hinübernahm. Aber fast der ganze Mozart grüßt freundlich aus dem Repertoire, Beethoven, Weber, Marschner, Lortzing, und der frühe Wagner, dem sich nun auch anläßlich des Jubiläums eine so ausgezeichnete Meistersinger-Aufführung zugesellte, daß die der Hofoper darüber verblaßt. Wenn dieser Artikel im Druck erscheint, wird auch der Parsifal dem festen Besitzstand der Volksoper einverleibt sein — ob zu ihrem Glück, darf ein Bayreuth Ergebener nicht entscheiden . . .

Es ist fast unmöglich, die Namen aller Künstler zu behalten, die im Lauf der Jahre ihren Weg von hier aus gemacht haben. Die Hofoper hat ihre schöne und begabte Jugendlich-Dramatische *Mizzi Jeritza* von hier bezogen, das beste Talent, das sie in nach-Mahlerscher Zeit gewann, und ihre drei Helden- und Charakterbaritone *Rudolf Hofbauer*,

[1] Die Bilder zu diesem Artikel sind von dem photogr. Atelier L. Gutmann, Postkartenverlag Brüder Kohn und Bromsilber-Vervielfältigungs-Anstalt, sämtliche in Wien.



MARIA JERITZA. (Die erste Ariadne. Stuttgart.)

Hans Helms und *Joseph Schwarz*. *Aline Sanden* ist heut ein Stern des Leipziger Theaters, *Theo Drill-Orridge* wirkt als hochdramatische Sängerin in Hamburg, wohin auch *Karl Ziegler* seinen Weg gefunden hat, nachdem er in Bayreuth als David Aufsehen erregte. Auch *Hans Winkelmann*, der Sohn des großen Wagner-Sängers, der zurzeit in Prag und später an der Wiener Hofoper den Parsifal singt, hat seine ersten Bühnenerfahrungen hier gemacht. Als Zeichen der Zeit sei noch erwähnt, daß sich einige der besten Kräfte der einträglicheren Operette zugewendet haben, so ein Liebling der ersten Jahre, die graziöse Soubrette Emmy Petko.

Noch flüchtiger als die Profile der Darsteller ziehen die der Dirigenten vorüber. Am markantesten das *Alexander von Zemlinskys*, jetzt der oberste Leiter des Prager Musiklebens, der (mit einem kurzen Intermezzo an der Hofoper) mehr als vier Jahre hier tätig war. Auch *Oskar Nedbal* hat kurze Zeit hier gewirkt und den begabten jungen *Bernhard Tittel* hat sich eben jetzt die Hofoper nach seinem Meistersingererfolg verschrieben, so daß der Direktor wieder einmal auf die Suche nach Dirigenten zu gehen hat. Um Frauenrechtlerinnen ein Vergnügen zu machen, sei erwähnt, daß die Kuriosität eines weiblichen Regisseurs auch ein paar Monate lang zu bewundern war.

Unter den zurzeit noch hier tätigen Mitgliedern sei in erster Linie *Vika Engel* genannt, die besonders die Frauen der veristischen Oper leidenschaftlich zu verkörpern weiß, dann die musikalische und stimmbegabte Koloratursängerin *Klara Musil*, und die Baritonisten *Schipper* und *Nosaliewiz*. Es liegt im Wesen und in den Verhältnissen dieser Bühne, die wir schon früher erörtert haben, daß die Aufführungen verschieden sind, daß uns nach einer Musteraufführung eine etwas provinzielle verstimmt, daß neben vortrefflich studierten Ensembles sehr flüchtige Vorführungen sich zeigen, die meist als Folie für berühmte Gäste gedacht sind: denn so ziemlich alle internationalen Sangesgrößen sind in der Volksoper zu Gast gewesen und einmal wurde auch der Versuch gemacht, einige von ihnen zu „Maifestspielen“ zu vereinigen, was aber nicht glückte.

Fester als zweite Opernhäuser in andern Städten wurzelt die Volksoper in der Gunst des Wiener Publikums und das ist ihr Glück und hat sie vor allzu ernsten künstlerischen und materiellen Gefahren bewahrt. Auch strenge Kritiker müssen dem Ernst und dem guten Willen Anerkennung zollen, die unter großen Schwierigkeiten hier arbeiten und sich bemüht haben, das ideelle Moment nie ganz aus dem Auge zu lassen, was nicht immer leicht war. Der Direktor ist anläßlich des zehnjährigen Bestandes der Volksoper von der Wiener Gemeinde, die mit Leichtigkeit Hunderttausende jährlich auf Festmahle verausgabt, hoch geehrt worden — mit Worten! Hoffen wir, daß der versprochenen kleinen Subvention eine größere nachfolge. Das braucht die Volksoper, um ihre Ziele verfolgen zu können.

Weiteres vom Parsifal.

Die Parsifal-Aufführung unter Pfitzner in Straßburg. — Parsifal an der Wiener Hofoper.

Daß nach dem Freiwerden des Wagnerschen Weihefestspiels und nach seinen Aufführungen selbst an Bühnen mittleren Ranges *Hans Pfitzner* als Leiter der zurzeit auf hohem künstlerischem Niveau stehenden Straßburger Oper es sich nicht nehmen lassen würde, hier gleichfalls das erhabene Werk auferstehen zu lassen, war wohl als selbstverständlich anzusehen. Hat doch auch seine eigene Musikdramatik speziell mit dem Parsifalstil eine gewisse innere Verwandtschaft, die besonders im „Armen Heinrich“ hervortritt, wo ja auch die Erlösungsidee, wenn auch in anderer Fassung, eine bedeutende Rolle spielt. Zur würdigen Ausstattung dieser den Bühnen als Neuheit gegenübertretenden Schöpfung des Meisters hatte der Gemeinderat den stattlichen Betrag von 25 000 M. bewilligt. Wenn trotzdem gerade nach der szenischen Seite das Ideal nicht ganz erreicht wurde, so liegt das größtenteils an den Raum- und sonstigen Verhältnissen des hiesigen Theaters. Namentlich bedauerte man das Fehlen der so wichtigen Wandeldekorationen, die im 3. Akt völlig wegfielen, im I. Akt immerhin durch eine sinnreiche Modifikation ersetzt waren: Eine schwarze Vorhangswand zog horizontal über die Bühne, um dann hinter sich die nächste Etappe des Weges erscheinen zu lassen. Etwas unnatürlich wirkte dabei nur, daß im vorletzten Bild die Gralsburg noch auf steiler Höhe sichtbar ist, und nach kaum einer Minute die Wanderer schon in ihrer Halle stehen — eine unmögliche Leistung! Sonst waren die Bühnenbilder, hauptsächlich ein Verdienst des Prof. *Daubner*, von recht schöner malerischer Wirkung, so namentlich das erste am Waldsee, der Kuppelsaal der Gralsburg, Klingsors Zauberturm und die Blumenaue des Schlußakts. Die Glockenfrage war durch veritable Glocken gelöst, die aber nicht ganz rein und einige Oktaven zu hoch, keineswegs feierlich-ernst klangen, so daß die üblichen Metallplatten doch für den Effekt besser gewesen wären. Die zauberische Wirkung des Gralaufleuchtens litt unter zu großer Helligkeit des Raums, und daß der sieche und sündige Amfortas mitleuchtete, hat sicher nicht in Wagners Absicht gelegen! Klingsors Garten hätte noch etwas phantastischer, die Blumenmädchen blumenhafter kostümiert sein sollen. Im übrigen aber war die, von Pfitzner mitbesorgte Inszenierung, die ganze Bühnenaktion, hervorragend stilvoll und der Musik sich anschmiegend — ein in solcher Vollendung nur durch diese Vereinigung der Aemter zu erreichender Vorzug. — Nach jenen kleinen Ausstellungen beim dekorativen Teil können wir nun mit um so größerem Nachdruck die ganz ausgezeichnete musikalische Interpretation rühmen, besonders bei den Wiederholungen, wo eine, durch



HANS HELMS.



RUDOLF HOFBAUER.

die Premierenerregung erklärliche, leichte Neigung zur Zeitmaßbeschleunigung der weihevollen Abgeklärtheit Platz gemacht hatte, wie sie das hohe Pathos des Werkes erheischt. So kam der musikalische Gehalt in einer Reinheit zur Geltung, die nur in einem Punkte der Bayreuther Aufführung etwas nachgab: in den Chören des I. Aktes, die trotz Verstärkung natürlich nicht das erlesene Material der Wagner-Stadt aufweisen konnten. Besser wirkte der geschlossene Chor im III. Akt, und ganz ausgezeichnet gelang das Blumenmädchenensemble mit den schönen Stimmen, die hierzu verfügbar waren. Prächtig, den „mystischen Abgrund" Bayreuths gar nicht vermissen lassend, klang das Orchester, dem Pfitzner mit großer Kunst an jeder Stelle die entsprechende Tonstärke zu suggerieren verstand. — Von den Vertretern der Solopartien ist in erster Linie der Gurnemanz des Herrn *Wissiak* hervorzuheben. Für den Parsifal bringt Herr *Hofmüller* in sehr charakteristischer Weise die Züge des „reinen Toren" mit, die naive Knabenhaftigkeit, für die auch das Organ sich treffend eignet, das aber an den Höhepunkten des II. und III. Aktes allerdings im Volumen nicht ganz ausreicht. Hierin gerade glänzte alternierend unser Heldentenor, Herr *Bischof*, der jedoch sonst mit seiner Hünengestalt die Illusion des fast knabenmäßigen Jünglings völlig zerstört. *v. Manoff* sang den Amfortas, *Gleß* den Titurel, *Schützendorf* den Klingsor. Frl. *Gärtner* wird wohl als Gestalterin der komplizierteu Kundry-Figur wenige ihresgleichen haben. — Drei ausverkaufte Häuser — selbstredend an Sonntagnachmittagen — lauschten bis jetzt wahrhaft andächtig der erhabenen Schöpfung und ihrer weihevollen Wiedergabe, die einen für ganz Elsaß-Lothringen und die Nachbarbezirke bedeutungsvollen Gipfelpunkt des Straßburger Kunstlebens darstellt. **Dr. G. Altmann.**

* * *

Im gesegneten Jahre 13 hat es die Wiener Hofoper auf ganze zwei Novitäten gebracht. Es sind *Schrekers* „Das Spielwerk und die Prinzessin" und die widerliche Räubergeschichte, die uns *Puccini* als „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" angetan hat, und die natürlich von Direktor *Gregor* zum Erfolg der Saison forciert wird, da er höchstselbst sich um die Inszenierung bemüht hatte.

Das neue Jahr begann, wie überall, mit dem „Parsifal". Aber es ist höchst charakteristisch für das Regime, daß auch diese Aufführung, deren Premiere doch schließlich schon seit einiger Zeit vorauszusehen war, mit einiger Verspätung erst am 14. Jänner, und dann mangelhaft vorbereitet und beinahe improvisiert zustande kam. Noch bei der Generalprobe tags vorher klappte gar nichts, und die vierzig Bühnenproben, die für das schale Wildwestzeug nötig erachtet wurden, hatte man diesmal auf einen Bruchteil reduziert. Daß trotzdem nichts Wesentliches passierte, war der Vorsehung zu danken, und dem besonderen Glücksfall, daß wir die glänzendsten, in *Bayreuth* geschulten Vertreter der Hauptrollen hier zur Verfügung haben. *Schmedes* als Parsifal, die *Mildenburg* als Kundry, *Mayr* als Gurnemanz sind Gestalten, die heute vorbildlich für die ganze deutsche Bühne sind. Würdig schließt sich ihnen der Klingsor des Herrn *Weidemann*, der Amfortas des Herrn *Schwarz* und *Betetto* als Titurel an, und auch die Blumenmädchen waren gut, wenn auch zu laut, geführt. Wenn die Männerchöre nicht ebenso befriedigten, so lag es an ihrer schwachen Besetzung, die wieder durch eine sehr problematische Lösung des szenischen Problems bedingt war. — Wie schon so oft seit Mahlers Abgang, hat es auch diesmal wieder *Roller* bewiesen, daß er das wunderbarste Instrument in der Hand eines genialen Bühnenleiters ist, auf sich allein angewiesen, aber nichts Vollkommenes zu leisten vermag. Schon der Abstand seiner „Götterdämmerung" von seiner „Walküre" war gewaltig. Und auch jetzt fehlte der Beherrscher der Szene, der des Malers phantasievolle Eingebungen mit den Bedürfnissen der Bühne in Einklang gebracht hätte. Gleich das erste Bild verstimmt. Ganz gegen Wagners Absicht ein düsterer Anblick, mit einem nüchternen Prospekt von violetten, lächerlich stilisierten Bäumen. Die Beleuchtung des Vordergrundes, wie stets bei Roller, ungenügend, die „hoch am Himmel stehende Sonne" wagerecht aus der Kulisse geworfen, das Ganze noch überdies durch einen die ganze Bühne überspannenden Schleiervorhang getrübt. Dieser geht bei der die Wandeldekoration ersetzenden Verwandlung in einen Nebelschleier über, der bald undurchsichtig, den Umbau der Szene ermöglicht, bald wieder transparent, verschiedene Stadien der Wanderung zur Gralsburg in schön empfundenen, aber leblosen Bildern sehen läßt. Gewiß eine geistreiche Lösung für das schwierige Problem der Wandeldekoration. Der Tempel, dem Innern des Domes von Siena nachgebildet, ist vollständig massiv gebaut, von einem Gewicht und einer Schwerbeweglichkeit, die jedesmal das rechtzeitige Fertigwerden zu einem Zufall machen, nicht des unvermeidlichen Lärms zu vergessen, der die Musik stört. Dazu kommt, daß die verfügbare freie Mitte unter der Kuppel zu klein ist, weshalb auch der Chor reduziert werden muß, und die Entwicklung der Gralsfeier gehemmt wird. Damit hängt es wieder zusammen, daß das nun von der Kuppel herabfallende Licht bloß diesen kleinen Fleck mühsam erleuchtet, und der weitaus größere Teil der Bühne in unheimlichem Dunkel verharren muß. Ja dieses Dunkel! Wie wundervoll wirkt es in Klingsors unheimlich phantastischem Turm, wie ärgerlich aber spannt es sich als unvermeidlicher, schmutziger Schleier nieder über die „Blumenaue" und über den Zaubergarten. Der ist nun vollends verunglückt. Flatternde Leinwandtürme auf plastischen Mauern, ein Garten, der nur aus Terrassen und Stufen besteht, ein paar jämmerliche Blumenwände, kläglich auf Versatzstücke gepinselt, unmögliche riesige Girlanden, die das ganze Bild verdecken, und nach Bedarf über die Köpfe der Darsteller



KLARA MUSIL.



VICA ENGEL (Der Schmuck der Madonna).

gehoben werden müssen, ein mangelhaft funktionierender Speerwurf, und schließlich eine Verwandlung zur Oede, in der kahle Bäume dort stehen, wo es vordem kaum Büsche gab. Besser, weil etwas lichter, präsentiert sich die zweite Gralsszene, in der allerdings wieder das sichtbare elektrische Leitungskabel für die im heiligen Gefäß verborgene Lichtquelle unbedingt vermieden werden müßte. Die Regie waltete mit anerkennenswerter Diskretion ihres nicht sehr schwierigen Amtes und das Orchester unter *Schalk* war technisch so vollkommen, wie wir es gewohnt sind. Nur hatte man den Eindruck, daß manches, besonders bei den Bläsern, gedämpfter klingen müßte, und es die heikle Aufgabe des Kapellmeisters sei, den „mystischen Abgrund", wo er fehlt, durch ein doppelt sorgfältiges Abwägen der dynamischen Werte zu ersetzen, und hier den Schleier anzubringen, der vor dem Auge nur ärgert. Die Tempi waren vielfach übertrieben langsam, Bayreuth noch überbayreuthet, und die unendlichen Zwischenpausen, in mondänen Restaurants verbracht und gewiß nicht geeignet, die Stimmung zu wahren, taten das Uebrige, um uns den „Rekord der Dauer" zu sichern. Ueberdies besitzen wir auch den „Rekord der Höhe". Der Höhe der Eintrittspreise natürlich, die so toll waren, als hätte Caruso den Parsifal gesungen, als wäre die erste Parkettreihe so entfernt, wie Bayreuth. Mit dieser eine Hofbühne tief entwürdigenden Geschäftspolitik hat der smarte Direktor schnell Fiasko gemacht, und die Agioteure erlitten schwere Verluste. Der Parsifal wird kein Zugstück werden, bei einem Publikum, bei dem der Zug nach dem goldenen Westen so stark, und ein Schuß noch immer der beste Knalleffekt ist. Eher noch in der „billigen" Konkurrenzabteilung, in der Volksoper, über deren Aufführung ich demnächst referieren werde. **Dr. R. S. Hoffmann.**

Aus romantischer Zeit.

Ungedruckte Briefe, mitgeteilt von LA MARA.

Louis Spohr an Carl Maria v. Weber [1], Kapellmeister in Prag.

Gotha, den 21sten September [18]15.

Geliebter Freund,

Da Sie mir in Ihrem letzten Briefe nach Carolath schrieben daß Sie im Begriff wären auf einige Monathe zu verreisen, so verschob ich es bis jetzt Ihnen zu antworten; da ich nun aber in etwa 4 Wochen ganz aus der hiesigen Gegend scheiden werde, so bitte ich Sie, mir so bald wie möglich die Partituren vom Faust hieher unter Hrn. Schade's Adresse gefälligst zu schicken. Ich werde nach der Frankenhäuser Musik, die den 18ten October stattfindet, noch einmal hieher zurückkehren und wünsche sie dann vorzufinden.

Wie steht es bey Ihnen? Haben Sie neue Sänger acquirirt und können Sie die Oper nun besetzen? Ohnerachtet ich nun kein Zeuge seyn könnte, so wünschte ich demohngeachtet sehr, daß die Oper bey Ihnen gegeben würde, da ich sie unter Ihrer Leitung in den sorgsamsten Händen weiß [1]. Können Sie die Aufführung möglich machen, so lassen Sie die Partitur für Ihr Theater kopiren und ich überlasse es ganz Hrn. Liebich [2] (den ich von mir zu grüßen bitte) mir nach dem Erfolg, den die Oper haben wird, irgend ein Honorar dafür zu bestimmen. Zugleich bitte ich Sie, mir mit den Partituren auch einige Textbücher mitzuschicken, da ich kein einziges mehr besitze.

Wir haben von Carolath über Warmbrunn, wo wir 8 Tage verweilten, Dresden, Leipzig usw. eine sehr angenehme Reise gemacht und in hiesiger Gegend einen vergnügten Aufenthalt gehabt. Es hat mir Freude gemacht, meine Wiener Kompositionen bey Hofe und in der Stadt zu hören zu geben; auch haben wir mit Romberg [3], Preisings und Schlicks [4] viel Musik privatim gemacht. — Morgen reisen wir zu meinen Eltern, wo wir bis zum Frankenhäuser Concert verweilen werden.

Wie geht es Ihnen, mein geliebter Freund und was haben Sie neues gemacht? Erfreuen Sie mich ja mit recht ausführlichen Nachrichten von sich und Ihren Arbeiten.

Meine Frau grüßt Sie herzlich.

Ewig der Ihrige

Louis Spohr.

Carl Maria von Weber an Joseph von Sonnleithner in Wien [5].

Wohlgebohrner Herr!

Es gereicht mir zum besondern Vergnügen eine Veranlassung gefunden zu haben, die mich mit einem so anerkannt

[1] Original auf der Wiener Hofbibliothek. Der ungenannte Adressat ergibt sich, wie aus dem Inhalt, so aus den von Webers Hand vermerkten Worten: „erhalten. Prag 30. Sept. 1815. beantw. 31. Okt."

[1] „Faust" wurde von Weber im August 1816 in Prag aufgeführt.

[2] Theaterdirektor in Prag.

[3] Andreas, R., Spohrs Nachfolger als Hofkapellmeister in Gotha.

[4] Cellist in Gotha, Lehrer des Herzogs Leopold August. Seine Frau, geb. Strina-Sacchi, war eine bedeutende Violinspielerin.

[5] Autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Adressat Stifter der genannten Gesellschaft, auch zeitweise Direktor des Theaters an der Wien.



KARL ZIEGLER (Der Schmuck der Madonna).

verdienstvollen Mann als E. Wohlgebohrn wenigstens in einige nähere Berührung versetzt, und mir erlaubt die achtungsvollen Gesinnungen an den Tag zu legen, die ich schon längst für dieselben hege.

Die Veranlassung besteht in folgendem Vorschlag, Antrag und Wunsch.

Ich weiß, daß E. Wohlgebohren auch die Geschäfts-Leitung des Damen-Vereins [1] über sich haben, und daß zu Beförderung jener schönen Zwecke, alljährlich eine große Musik-Aufführung in der K. K. Reitschule veranstaltet wird. Zu letztem Behufe nun trage ich meine Kantate, deren Text hierbey folgt, an [2]. Indem ich bey Gewißheit der Aufführung derselben mir ein Vergnügen daraus machen würde, die Partitur denen Wohlthat und Seegen verbreitenden Händen der Damen zu überreichen und dadurch des schönen Gefühls theilhaft zu werden, auch das Meinige der leidenden Menschheit beygetragen zu haben.

Das Ganze dauert 3 Viertelstunden.

Haben E. Wohlgebohrn noch keine andern Bestimmungen getroffen für diesen Herbst, so werde ich denenselben einen kleinen Aufsaz, der meine Ansicht bey Composition dieser Cantate ausspricht, zusenden, und die Part. später folgen lassen.

Es ist allerdings einer meiner liebsten Wünsche dieses Werk von den trefflichen Musik-Legionen Wiens aufgeführt zu wissen, und ich würde vielleicht selbst nach Wien kommen, um die Leitung des Ganzen zu übernehmen. Doch hängt das erst von den vorläufigen Bestimmungen E. Wohlgebohren ab, um deren gütige Mittheilung ich baldigst bitte.

Genehmigen Hochdieselben die Gesinnung der vollkommensten Achtung, mit der ich die Ehre habe zu seyn

E.'s Wohlgebohren

ergebener Diener

Carl Maria von Weber.

Direktor der Oper und Kapell-Mstr. der Königl. böhm. Ständ. Theater zu Prag.

Prag d. 17. Aprill 1816.

Carl Maria von Weber an Legationsrat W. Gerhard in Leipzig [3].

Ew. Wohlgebohren

So gütig und schmeichelhaft mich berührende Zuschrift vom 27. Febr. habe ich am 5. März zu erhalten die Ehre gehabt und danke Hochdemselben hiermit auf's verbindlichste für die beigelegten Erzeugnisse Ihres schönen Talentes. Möchte es der Andrang von Arbeiten und Geschäften, die in diesem Augenblicke und die nächsten Monate auf mir lasten, erlauben, Ihrem Verlangen genüge leisten zu können; aber leider kann ich dies kaum halb, nehmlich unbestimmt, ob in so kurzer Frist, wie es Ihnen nothwendig ist, mir der Himmel einen günstigen freien Augenblick schenkt, den ich mit Erfolg dieser Arbeit widmen kann. Sie als Dichter wissen selbst am besten, wie wenig der Geist sich Zeitfesseln anlegen läßt.

Daß der frühere Abdruck componirter Lieder der späteren Herausgabe keinen Schaden thue, ist ein Punkt, den, meiner Erfahrung zu Folge, die Verleger mit andern Augen betrachten, doch wäre dies kein Hinderniß für meinen Wunsch Ihnen zu beweisen, wie sehr ich Ihr Vertrauen und Ihre Schöpfungen zu ehren weiß.

In den Osterfeyertagen werde ich selbst in Leipzig eintreffen und behalte mir da vor, Ihnen persönlich meine Achtung zu bezeigen und weiter über diesen Gegenstand zu sprechen. Bis dahin genehmigen Sie mit wiederholtem Dank die Gesinnung der vorzüglichen Achtung, mit welcher ich zu sein die Ehre habe

Ew. Wohlgebohren

ganz ergebenster

C. M. von Weber.

Dresden d. 6. März 1817.

Carl Maria von Weber an Joseph von Sonnleithner [4].

Wohlgebohren,
Geehrtester Herr und Freund!

Fast muß ich Ihren freundlichen Brief mit einem zürnenden Anfang erwiedern. Das Andenken eines Mannes wie Sie kann nicht so leicht meinem Gedächtniß entführt werden; besonders wenn Er selbst es jederzeit durch sein Wirken für die Kunst so lebendig zu erhalten weiß wie Sie.

Ihre mich so ehrende Aufforderung erwiedere ich durch Uebersendung des Textes der Jubel-Kantate [1]. Sie werden daraus ersehen, daß der Stoff allerdings hier in Dresden ihr Theilnahme versicherte. Dasselbe kann ich schwerlich auswärts hoffen; es sey denn, daß ein ganz ähnliches Interesse wieder in sie gelegt werde. Ebenso ist die Musik dazu nur recht aus dem Herzen empfunden und macht gar keine Ansprüche auf tiefe Gelehrsamkeit und Entwicklung musikalisch künstlicher Verflechtung und Ausarbeitung. Sie währt ohngefähr ¾ Stunden. Ich stelle es nun ganz Ihrem Ermessen anheim, ob Sie nach alle diesem dem Werke noch Erfolg zutrauen können. Es ist natürlich daß ich eine billige Scheu vor allem hege, was die mir so freundlich geschenkte Gunst des Publikums gefährden könnte; und es ist wohl besser mir selbst zu mißtrauen, als der Nachsicht desselben zu viel zuzumuthen.

Haben Sie die Güte mir umgehend recht offenherzig den Entschluß der verehrten Gesellschaft mitzutheilen. An meiner Bereitwilligkeit, Ihr und Ihnen meine Achtung zu beweisen, soll es nicht fehlen.

Der ich die Ehre habe mit ausgezeichneter Achtung zu seyn

Ihr gehorsamster Diener

C. M. von Weber.

Dresden d. 11. Januar 1822.

Carl Maria von Weber an Hofrat J. P. Schmidt in Berlin [2].

Sind Sie wirklich, mein theurer Freund, noch eine der harmlosen Seelen, die einem Zeitungsartikel glaubt? Wenn ich Ihnen nun sage, daß der wahrscheinliche Verfasser jenes Artikels ein Komponist ist, dessen kleine Oper kurz vor der Ihrigen aufs eklatanteste **durchfiel** und sie doch in der besagten Zeitung in die Wolken erhoben wurde, zu großem Gelächter und auch Indignation von ganz Dresden??

Ihr „Abend in M.[adrid]" hat keineswegs mißfallen. Die Besezzung war so gut, als wir sie haben, und mit denselben Künstlern, mit denen wir Mozartsche, Wintersche, Méhulsche, Cherubinische Opern, Freyschütz und Euryanthe geben. Die Darstellung war rund und präzis. Große Erfolge aber herbeizuführen eignet sich das anspruchslose Werk nicht. Nur eingetretene Umstände haben die Wiederholung verhindert, und sie wird so gewiß bald wieder gegeben als der Apfeldieb nie wieder.

Den Vorwurf der Komponisten-Eitelkeit muß ich Ihnen auch machen, mein lieber alter Freund, daß Sie mich nicht von dem Streichen der Serenade in Kenntniß setzten. Sie wissen, wie strenge ich daran halte, den Komponisten nicht willkührlich zu verstümmeln. Die nächste Aufführung sieht aber die Serenade verkürzt, und Hofrath Winkler hat auch etwas Dialog für die handelnden Personen dazu geschrieben.

Ich wünschte Ihnen, allen Komponisten und besonders auch mir die Theilnahme, Achtung und Sorgfalt, die hier der Kunst und allen Aufführungen gewidmet wird, und es möchte dann wohl besser in der Welt um Kunst und Künstler stehen.

Der Himmel erhalte Sie froh und gesund, und glauben Sie mit alter herzlicher Freundschaft Ihnen zugethan

Ihren

Dresden d. 9. Juny 1825. C. M. von Weber.

Carl Maria von Weber an den Harfenmacher Stumpf in London.

London, 11. Mai 1826.

Welch großes Vergnügen haben Sie mir gemacht, mein werther Herr u. Freund, durch Ihre geist- u. gemüthvollen Verse u. Ihr freundliches Geschenk. Empfangen Sie meinen besten u. herzlichsten Dank dafür.

Gewiß ist es der schönste Lohn des Künstlers, sich von rein empfindenden Menschen erkannt und verstanden zu wissen. Mögen Ihre guten Wünsche in Erfüllung gehen und ich bald wieder die Meinigen umarmen [3]! Gedenken Sie auch noch in der Ferne freundlichst Ihres herzlichst dankbaren u. Ihnen ergebenen Freundes

Carl Maria von Weber.

London, 11. Mai 1826.

Moritz Hauptmann an Dr. jur. Otto Bähr in Kassel [4].

Leipzig d. 2. Jun. 1842.

Lieber Herr Bähr, Frau Professor Wolf sagte mir bei meiner Abreise von Cassel, daß Sie etwas von meiner Musikhand-

[1] Ein von Frauen des Adels gegründeter Wohltätigkeitsverein.

[2] „Kampf und Sieg."

[3] Autograph im Besitz von Herrn Verlagsbuchhändler Raimund Gerhard in Leipzig. — Adressat als Uebersetzer serbischer Gedichte von Goethe belobt, als Dichter volkstümlicher Lieder bekannt.

[4] Autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[1] Zum 50jährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts I. von Sachsen 1818 auf Text von F. Kind geschrieben; doch wurde ihre Aufführung damals zu Webers Kränkung abgelehnt.

[2] Autograph in der K. Bibliothek zu Berlin.

[3] Schon am 5. Juni war Weber nicht mehr unter den Lebenden.

[4] Autograph dieses und des folgenden Briefes im Besitz von Herrn Dr. med. Ernst Hauptmann in Kassel. — Adressat Reichsgerichtsrat a. D., Verfasser von „Das Tonsystem unserer Musik" (Leipzig, Brockhaus).

schrift gewünscht hätten. Das ist sehr freundlich von Ihnen und ich würde mit Vergnügen etwas zurückgelassen haben, wenn nicht damals schon alles hieher abgeschickt gewesen wäre. Ein paar bedeutungslose Noten aufzuschreiben hatte ich keine Lust, und zu etwas Zusammenhängendem wollte sich die Muße nicht mehr finden. Hierbei folgt etwas, das freilich nicht viel mehr ist als eine Phrase, und ich schicke es Ihnen nur, um nicht etwas Bekanntes abschreiben zu müssen: ein eiligst zu einer Silberhochzeit gemachtes Lied.

Ich komme aber heute noch mit einer andern angelegentlichen Anfrage und Bitte. Ich muß von Neujahr an die Redaction der Allgem. Musikalischen Zeitung übernehmen. Es heißt zwar, kein Mensch muß müssen, aber die Weigerungsgründe wollten nicht mehr ausreichen seit ich hier an Ort und Stelle bin. Nun kann ich aber für die Zeitung gar wenig thun, wenn ich nicht Andere dazu veranlassen kann, die etwas Förderliches vermögen, Leute die das Gefühl und den Verstand dazu beisammen haben; deren giebt es aber für musikalische Schriftstellerei eben nicht viel, und die Wenigen müssen einem bedrängten Redacteur eben um so mehr am Herzen liegen. Es fehlt nicht an Manuscript, ich habe bei der Uebernahme einen Stoß Sachen mitbekommen, der wohl 10 Stück füllen könnte, aber es ist langweiliges Zeug, das ich kaum ansehen würde, wenn ichs nicht gelesen haben müßte. Es fehlt an freien Aufsätzen und an interessanten Berichten; zu letzteren gehört nicht immer, daß der Stoff sehr reich sei, der Inhalt kann es doch sein, und so könnte ers auch von Cassel aus sein, wenn S i e sich vielleicht entschließen könnten uns von Zeit zu Zeit etwas über dortige Musikalische Vorfälle mitzutheilen. Ich weiß niemand, von dem ich es lieber erhielt. Die Anfrage geschieht ganz eigentlich unter vier Augen, zwei schreibende u. zwei lesende. Wie ich Sie auch bitten möchte niemand davon zu sagen, wenn Sie keine Lust oder Zeit zu dieser Sache haben, damit ich mich an einen Andern wenden kann, ohne daß er sich als einen Zweiten fühlt. Einen sehr willigen Correspondenten würde ich in K. finden, aber da heißt es bei Goethe: getretner Quark wird breit, nicht stark — Es kommt hier gerade, wo die Evenements nicht so bedeutend sind, auf interessante Auffassung an. Der letzte Bericht aus Cassel, wie Sie vielleicht wissen von Dr. L. (der nicht einmal in Cassel ist), ward zurückgeschickt, weil er zu langweilig u. unbedeutend war u. Nachrichten von 1841 nachträglich brachte, die kaum damals der Mühe werth waren zu bringen.

Erfreuen Sie mich mit einer baldigen Antwort u. behalten Sie in gutem Andenken

Ihren ergebensten

M. Hauptmann.

Ich sehe eben daß bei den andern Strophen des Silberhochzeit-Liedes der Text sehr künstlich untergelegt werden mußte, damit es natürlich schien. Der Notenschreiber würde es nicht treffen. Wenn es ja sollte gesungen werden, müßten Sie sich der Sache ein wenig anzunehmen die Güte haben.

Moritz Hauptmann an Dr. Bähr.

Verehrter Herr Bähr!

Ihre Lieder haben mich doppelt erfreut, erstens weil sie mir ganz vorzüglich gut gefallen, und dann, weil deren Zusendung mir ein Zeichen Ihres freundlichen Andenkens war. Sie sind aber recht wie von einem Componisten, der ganz im Zuge ist, nicht wie von einem, der lange Zeit gefeiert hat, und vom Obergerichts-Rath keine Spur, wenn man nicht das überall streng Rechte dafür nehmen will. Gesang, Begleitung, Harmonie u. die ganze Führung, alles scheint sich zusammen u. von selbst gemacht zu haben; und so ists recht, wenn man den Componisten in der Composition nicht sitzen u. schwitzen sieht, wenn sie sich ganz ablöst von ihm. Gern möchte ich auch über die einzelnen Lieder, u. welche mir am Besten gefallen, meine Meinung sagen; sie sind aber, nachdem ich sie hier mit meiner Frau gleich nach dem Empfang durchgesungen, zu Freund Trefftz [1] (der sich Ihnen allerbestens empfiehlt) gewandert und mit diesem bin ich in der letzten Zeit nicht musikalisch zusammen gekommen. Die Lieder werden ihm vorzüglich gut in der Stimme liegen u. er wird sie auch ganz gut singen, wir werden im nächsten Singekränzchen davon hören; dann sollen Sie mit meiner Kritik auch die des Kränzchen-Publikums vernehmen. Ihnen vorläufig für die Zusendung zu danken habe ich aber nicht länger aufschieben wollen, wenn es auch nach genug langer Zeit in diesem Augenblick sehr eilig geschieht.

Empfehlen Sie mich allerbestens Ihrer verehrten Frau, der auch meine Frau so wie Ihnen die schönsten Grüße sagen läßt. Lassen Sie die aufgegrabene Quelle sich nicht wieder verschütten: Sie müssen sich ja selbst Freude machen mit so hübschen Sachen und Andern machen Sie auch welche.

Mit freundlichstem Gruß

Ihr ganz ergebenster

M. Hauptmann.

Leipzig d. 18. März 1851.

[1] Vortrefflicher Dilettant, Bariton in Leipzig.

Heinrich Marschner an Legationsrat W. Gerhard in Leipzig [1].

Hannover am 18. July 1831.

Mein theurer Freund!

Hab' ich Dir auch seit meiner Abreise noch nichts geschrieben, so hab' ich doch oft Deiner und Deiner lieben Familie, in freundlicher Erinnerung all der mit ihr verlebten angenehmen Stunden, herzlich gedacht, wie Dir auch eine nächstens bei Kistner erscheinende Sammlung Männergesänge, die ich mir die Freiheit genommen, D i r z u z u e i g n e n, beweisen soll. Es sind darin nur Gedichte von Dir u. W. Müller componirt u. sollen Dir, wie ich hoffe, auch nicht mißfallen. Herr Fr. Kistner wird Dir selbst das Zueignungsexemplar überreichen. Nimm es freundlich auf, u. laß Dich's bisweilen an mich erinnern.

Unser Aufenthalt in Hannover ist so angenehm als möglich. Die Anhänglichkeit des mir untergebenen Personals, sowie die lebhafte Anerkennung meiner bisherigen Leistungen von Seiten des Hofes wie des Publicums tragen natürlich viel dazu bei. Nur etwas zu wenig Zeit bleibt mir für meine Compositionen, da mein Musikdirector Ganzert mich nicht so unterstützen kann, wie ich es wohl erwartet habe. Allein die Ferien vom 15. Juny bis Ende August machen in dieser Hinsicht doch vieles wieder gut und so bin ich in dieser Zeit denn auch ein gut Stück vorwärts in meiner neuesten Oper gekommen [2] ...

Aus öffentlichen Blättern von Deiner jetzigen Thätigkeit zum Wohle Deiner Mitbürger wohl unterrichtet, hoff' ich auch, Du werdest nun auch trachten, Leipzigs Kunsttempel wieder zu jenem früheren Glanze zu verhelfen, der durch die jetzige gräuliche Hofwirthschaft leider so sehr verdunkelt worden ist. Ob aber Eure Wahl des Herrn Ringelhardt zum künftigen Director glücklich genannt werden darf, bezweifle ich. Er ist nicht ohne Verstand, aber ohne Mittel, u. wird lediglich nur nach Vortheil trachten, worin schon der Keim zu künftigem Misère liegt. Ich wünsche aus Anhänglichkeit u. Liebe zu Leipzig, daß die Zukunft mich zum Lügenpropheten mache, aber ich zweifle daran. Schlechter als es jetzt ist, namentlich hinsichtlich der Oper kann es freilich kaum werden, denn e i n e Sängerin wird er doch wohl stellen u. auf diese Art brillanter dastehen, als die jetzige Direction, die Gottlob! nunmehr gar keine mehr hat. Es ist erschrecklich! Unter solchen Umständen muß ich nun freilich auf das Vergnügen verzichten, in Leipzig meine neuesten Werke zu Gehör zu bringen, so sehnlich ich auch das wünsche!

Schließlich erlaube ich mir noch, Dir den Ueberbringer dieses Briefes, meinen Vetter Eduard Marschner als einen sehr lieben, bescheidnen jungen Menschen zu empfehlen. Er studirt jura, u. ist auch sehr musicalisch. In der Musik nun wünscht er Unterricht zu geben, u. da er gewiß b i l l i g e r als jeder andre Musiklehrer in L. sein wird, so hoffe ich, daß er z. B. von D i r empfohlen, gewiß bald die gewünschte Beschäftigung finden wird, die ihm theilweise die Mittel zum studiren geben soll. Da Du selbst Kinder hast, u. sie gewiß auch in Musik unterrichten läßt, so könntest Du vielleicht selbst, mir zu Liebe, mit ihm einen Versuch machen. Thue es, u. sei meiner immerwährenden Dankbarkeit dafür versichert. Uebrigens glaube ich bei Deiner Denkungsweise u. Deinem Gefühle nicht erst Ursache zu haben, Dich dieser Empfehlung wegen um Entschuldigung zu bitten. Ich danke Dir im voraus für Alles, was Du für meinen Vetter thust.

In der Hoffnung, daß Du Dich nebst Deiner liebenswürdigen Gattin ebensowohl befindest als wir Alle, bitt ich Dich noch Deiner guten Frau die herzlichsten Grüße der meinigen zu bringen, Freund Hasper freundlichst zu grüßen, u. versichert zu sein, daß ich stets sein u. bleiben werde

Dein

Dir stets freundschaftlichst ergebner

H. Marschner.

Karl Gottlieb Reißiger an Baron Lüttichau, Intendanten des Hoftheaters zu Dresden [3].

[Eingeg. 4. Juli 1848.]

Ew. Excellenz!

Mein Kollege H. Wagner hat mir in einem langen Briefe auseinandergesetzt, daß es ihm jetzt unmöglich sey, schon in sein Amt einzutreten. Zugleich bittet er mich, bei Ew. Excellenz die Entschuldigung seines heutigen Außenbleibens zu übernehmen, und in der Urlaubsangelegenheit um einen entscheidenden aufopferungsvollen Entschluß und um günstige Bevorwortung bei Ew. Excellenz. Er schreibt mir, daß er in jeder Hinsicht noch als todtkrank und wund zu betrachten sei, und erst, wenn er in vielem und manchem beruhigter seyn werde, mit Ew. Excellenz sprechen könne.

Wenn nun mein Kollege, wie er sich ausdrückt, nur in Gottes freier schöner Natur, fern vom Weltgewühl, geistig

[1] Original im Besitz von Herrn Raimund Gerhard in Leipzig.
[2] Wohl „Hans Heiling", 24. Mai 1833 zuerst aufgeführt.
[3] Autograph im Archiv des Königl. Hoftheaters in Dresden.

und körperlich gesunden kann und nur durch die Verlängerung des Urlaubs Heilung möglich ist, so „darf ich Ew. Excellenz nicht länger um Vorenthaltung seines erbetenen Urlaubs angehn.“

Möge er in zwiefacher Hinsicht gesunden. Da ich minder krank als W. bin, so ist es meine Pflicht, unter diesen Umständen von meiner eignen Kur abzustehn und eine Besserung meiner Lage einer günstigeren Zeit zu überlassen.

Wenn daher H. M.D. Röckel von Ew. Excellenz angewiesen wird, mich namentlich bei den vielen Klavierproben zu alten und neueinzustudirenden Opern, die jetzt vorkommen, kräftig zu unterstützen, so daß ich diese Dienste nicht als ein don gratuit von ihm anzunehmen habe, so hoffe ich mit Gott durchzukommen. Die oft vorkommende Unzufriedenheit der Sänger bei Uebernahme von Proben Seiten Röckels würde wohl durch die Umstände und vielleicht noch mehr durch eine Ueberwachung der Proben Seitens der Regie aufzuheben seyn.

Da ich Oberonprobe habe, so mußte ich Ew. Excellenz mit diesem Schreiben belästigen.

Ew. Excellenz

treugehorsamster
C. G. Reißiger.

Julius Benedict an Moritz Hauptmann in Dresden [1].

Berlin, 19. Juni 1821.

Caro Hauptmannio!

Webers Oper [2] hat nach Verdienst, den ungeheuersten Beifall erhalten. Ich wage zu behaupten, daß noch keine Oper einen so herrlichen Succeß hatte, keine ihn aber auch mehr verdiente. Weber wurde einstimmig gerufen, mit Kränzen, Gedichten etc. von allen Seiten überschüttet, und genoß gewiß diesen Abend die Früchte seiner Bemühungen um das Wohl und Beste der Deutschen Kunst in hohem Grade. Was ich aber für meine Person der Wahrheit gemäß versichern kann, ist daß ich diesen Abend so glücklich war, als wäre mir das Alles selbst begegnet. Nach der Oper war ein fröhliches Abendessen bei Jagor, wobei und woran Theil nahmen Weber und Frau, Lichtenstein (Professor) und Frau, Gubitz (Gesellschafter) und Frau Hellwig aus Dresden, Hellwig aus Berlin, Heinrich Beer und Frau, nebst Schwestern, Kammergerichtsrath Hoffmann [3], Instrumentenmacher Kieting, Professor Spieker und Frau, noch andere mir unbekannte, und der Ich! Webers neues Concert [4] ist fix und fertig. Nächsten Montag, d. 25. giebt er im neuen Concertsaale eine große Academie. Morgen den 20. und Freitag den 22. dirigirt Weber seine Oper noch. Da ich aber aus Faulheit meine Feder nicht weiter dirigiren kann, schließe ich, in der Hoffnung, Sie binnen eines Jahres, oder binnen einigen Wochen wieder zu sehen.

Ihr

Siebenkäs-Leibgeber [5].

Grüße an Francesco — nicht Morlacchi — Ihrer werthen Familie meine besten Empfehlungen.

Der Mann mit [6] grüßt bestens.

Lesen Sie um Himmelswillen Jean Pauls Comet, Göthes Wilhelm Meisters Wanderjahre und Kotzebues Nachlaß.

Ferdinand David an Moritz Hauptmann in Leipzig [7].

Mein lieber Hauptmann,

Sie haben mir durch Ihre herrliche Beurtheilung meiner Violinschule eine herzinnige Freude bereitet. Ich kann Sie versichern daß keine Art von Erfolg mir eine so große hätte machen können. Daß meine mühevolle Arbeit den Beifall der besten unter den lebenden Musikern sich erworben, macht mich stolz und soll mir ein neuer Sporn sein mich dieser Anerkennung würdig zu beweisen. Ich könnte nun bescheiden sein und vieles auf Rechnung Ihrer mir immer bewiesenen Güte und Freundschaft setzen; ich will mir aber die Freude nicht schmälern und annehmen, daß Sie nur das Werk und nicht den befreundeten Schüler im Auge gehabt haben. Nochmals: tausend Dank.

In wahrer Verehrung und Freundschaft

Ihr

Ferdinand David.

Leipzig d. 14. Nov. 1863.

---

[1] Autograph im Besitz von Herrn Dr. med. Ernst Hauptmann in Cassel. — Adressat (1804—85) Komponist, als Kapellmeister lange in London tätig. Schüler Webers.

[2] Der „Freischütz“, der am 18. Juni 1821 in Berlin seine erste Aufführung erlebte, zu der Benedict, als Webers Schüler, den Komponisten begleitete.

[3] E. T. A. Hoffmann.

[4] Das Konzertstück f moll wurde am Tag der Aufführung des „Freischütz“ beendet.

[5] Reminiszenzen aus der Lektüre Jean Pauls.

[6] Hier ist eine Hand mit sechs Fingern gezeichnet.

[7] Autograph im Besitz von Herrn Dr. med. Hauptmann in Kassel.

Hermann Zilcher und sein großes Chorwerk „Die Liebesmesse“.

In Straßburg hat, wie schon kurz gemeldet, unlängst unter *Hans Pfitzners* Leitung die Uraufführung eines neuen Chorwerkes stattgefunden, das sofort die Aufmerksamkeit weiterer Musikkreise auf sich gezogen hat. Nun kommt auch noch die Nachricht, daß die „Liebesmesse“ in Straßburg im April wiederholt werden soll! Das ist ein außergewöhnlicher Erfolg, wie er zurzeit nur selten einem Komponisten beschieden ist. Der Name Zilcher ist den Lesern der „Neuen Musik-Zeitung“ nicht unbekannt. Vom Vater *Paul* haben wir reizende kleinere Klavierkompositionen veröffentlicht (die auch später im Verlag von Carl Grüninger erschienen) und vom Sohn *Hermann* brachten wir u. a. ein sehr feines, stimmungsvolles Charakterstück für Klavier „Abend im Dorfe“ (Heft 4 des vorigen Jahrgangs). Vater und Sohn repräsentieren in ihren Kompositionen die ältere und die neuere Epoche. Heute wollen wir uns nun mit dem zweifellos sehr begabten Musiker Hermann Zilcher und seinem neuesten Werke etwas näher beschäftigen. Er wurde geboren am 18. August 1881 zu Frankfurt a. M. Seinen ersten Unterricht erhielt er beim Vater, dann im Hochschen Konservatorium bei James Kwast, Bernhard Scholz und Iwan Knorr. Mit kaum 20 Jahren hatte Zilcher bereits den Mozart-Preis für Kompositionen errungen und er ging im Oktober desselben Jahres (1901) nach Berlin, von wo aus er verschiedene Konzertreisen nach Amerika, Spanien, Skandinavien etc. mit Petschnikoff, v. Vecsey etc. unternahm und sich als Pianist einen Namen zu machen begann. 1905 wurde er als Lehrer an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt berufen und kam im Herbst 1908 durch Mottl als Lehrer an die Königl. Akademie der Tonkunst nach München. Hermann Zilcher ist dort (als Nachfolger von Professor Heinrich Schwartz) Dirigent des „Neuen Orchestervereins“, außerdem betätigte er sich auch sonst als Orchesterdirigent, dann als ganz hervorragender Begleiter von Julia Culp, Ludwig Wüllner, Lula Gmeiner u. a.

Zilchers Kompositionen sind: eine Orchestersuite, Humoresken für Klavier, Lieder, Skizzen aus dem Orient für Soloviolline und Orchester, das Chorwerk „Reinhart“, eine Violinsonate, ein Violoncellkonzert, Konzert für zwei Violinen, Konzert für eine Violine, Konzert für Klavier und Orchester, Traumspiel „Fitzebutze“, Text von Richard Dehmel (wurde einige Male unzulänglich in Mannheim aufgeführt, verschwand jedoch vom Spielplan, da, wie es seinerzeit hieß, „Pantomimen nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprächen“), ferner zwei Symphonien in A dur und f moll, „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere und Streichorchester, Dehmel-Zyklus, „Die Liebesmesse“, großes Chorwerk in drei Teilen, Text von Will Vesper, und sein neuestes: „Hölderlin“, symphonischer Zyklus für Tenor und Orchester, das seine Uraufführung in Dresden und München erleben wird.

Die Kompositionen von Professor Hermann Zilcher sind zum Teil erschienen bei André, Simrock, Breitkopf & Härtel, Ries & Erler und Wunderhornverlag.

Nach diesen kurzen orientierenden Mitteilungen, die von der Fruchtbarkeit (ein untrügliches Zeichen schöpferischer Begabung) und der Vielseitigkeit des Komponisten Zeugnis ablegen, geben wir unserem Straßburger Referenten das Wort:

H. Zilcher ist in der Musikwelt schon durch eine Reihe größerer und kleinerer Werke (Lieder usw.) bekannt geworden. Es ist das Verdienst von *Pfitzner*, eine abendfüllende Schöpfung dieses Musikers kürzlich aus der Taufe gehoben zu haben. Der Titel „Liebesmesse“ ist nicht sehr glücklich gewählt, da die Liebe nicht den ausschließlichen Inhalt bildet; auch hat die Benutzung des kirchlichen Ausdrucks für die teilweise recht freigeistige Dichtung in manchen Kreisen Anstoß erregt. Der Text stammt von *Will Vesper*, ist gedankenreich und geschickt aufgebaut, unterscheidet sich auch durch edle, mitunter an Goethe und Hölderlin erinnernde Sprache vorteilhaft von ähnlichen Librettos. Er zerfällt in drei Teile, für die die Beziehung zur „Liebe“ durch je einen einleitenden Absatz aus dem bekannten Liebeshymnus des Korintherbriefs hergestellt wird. Der erste Abschnitt ist bezeichnet: „Mann und Weib“, schildert zunächst in Chorsätzen das Erwachen zarter Sehnsucht bei Jünglingen und Mädchen, aus denen sich ein Liebespaar (Alt und Tenor) heraushebt. Dem fröhlichen Reigen der Jugend wird gegenübergestellt ein liebendes Ehepaar, das die Freude über das Kind zum Ausdruck bringt (Wiegenlied). In den heiteren Sang der Kinder klingt die Klageweise der Mutter über den Tod ihres Lieblings. Doch das Leben schreitet weiter, die Jugend entrinnt der elterlichen Sorge, stürmt zur See, begleitet von der Trauer der Zurückbleibenden, und dem göttlichen Schutz empfohlen. Dieser von Liebe getragenen Entwicklung der jungen Generation folgt nun als zweiter Teil — „Gott“ betitelt — die Ausmalung der Liebe zu und von dem höchsten Wesen („Gott ist die Liebe“), in ihrer Inkarnation durch die verschiedenen Zeitalter:

Furcht und Grauen bei den Urmenschen, die ein Prophet tröstend auf die siegreiche Macht der Sonne hinweist (groß angelegter Sonnenhymnus). Den Kontrast zu dem Fanatismus der „gottgefälligen“ Menschenopfer bietet der frohe Götterhimmel der Griechen (Soloquartett). Die Juden feiern Jehovah als Rächer der Abtrünnigen, ihre Frauen zittern vor seinem Zorn und verlangen nach dem Erlöser. Ein Knabenchor besingt die Geburt Christi in altkirchlichem Stil, Mönch und Nonne versinnbildlichen den Katholizismus, und in den Chor der Protestanten tönt als Trompeten-cantus-firmus „Ein' feste Burg“! Ein Seher prophezeit das Ende der Götter und die Religion der irdischen Glückseligkeit („Monismus“). — Der dritte Teil knüpft an den ersten an. Der gereifte Mann will sich vor den Enttäuschungen des Daseins in die Bergeinsamkeit flüchten. Doch eine innere Stimme ruft ihn ins Leben zurück, preist dessen Schönheiten und die Befriedigung durch die Arbeit. Wanderergesang feiert das ländliche Leben, durch Schnitter und Schnitterinnen verkörpert. Es melden sich die „Gewaltigen“ (die Herren der Industrie) und die „Geknechteten“, die schließlich zur Revolution getrieben werden (Marseillaise!). Doch die „innere Stimme“ verkündet die allgemeine Menschenliebe, der nun als Symbol ein Tempel gebaut werden soll. Alle Stände tragen in Tat und Wort dazu bei. Kunst und Philosophie weisen den Menschen auf die höchsten Ziele (hier ist sogar die Eroberung der Luft einbezogen!). Mit einem gewaltigen Schlußchor, dem Preise der Mutter Erde, die alles liebend umfängt und selbst zur Liebe mahnt, klingt das — etwa 3 Stunden in Anspruch nehmende — Werk aus. — Wie man ersieht, bietet der Text einen völligen Mikrokosmus dar, alle Höhen und Tiefen des Lebens umfassend, wechselvolle Situationen und Leidenschaften darbietend.

Daß ein solcher Stoff mit seinen mannigfachen Gefühlsäußerungen und Kontrasten dem Musiker reiche Gelegenheit zum Ziehen aller künstlerischen Register bietet, liegt auf der Hand, und man darf Zilcher das Zeugnis ausstellen, daß er die darin ruhenden Möglichkeiten mit Geschick ausgenutzt hat. Er steht, namentlich was Harmonik und Behandlung des Orchesters betrifft, durchaus auf modernem Standpunkt, hält jedoch an den Grundlagen jeder wahren Musik, der Melodik und dem formgerechten Aufbau, fest, wenn er auch in freier Weise damit schaltet. Mit besonderer Sorgfalt sind die Chöre behandelt, denen sich auch ein Knabenchor gesellt; dieser ist allerdings manchmal etwas zu hoch geschrieben (stellenweise über dem Chorsopran!). Das Orchester zeichnet sich durch reiche und charakteristische Tonsprache aus, die auch vor herben Dissonanzen nicht zurückschreckt, gegenüber den Soli jedoch hie und da etwas zu dickflüssig erscheint. An manchen Stellen erheben sich die Ensembles, von der Orgel unterstützt, zu glänzender Wirkung. So darf das Werk wohl als eine Bereicherung der neueren Oratorienliteratur angesehen werden und wird den warmen Erfolg, den ihm das Straßburger Publikum bereitete, wohl auch an andern Stätten finden können. — Die Aufführung wußte dem Werke trotz mancher Schwierigkeiten trefflich gerecht zu werden. Pfitzner hatte für das Gelingen seine ganze künstlerische Persönlichkeit eingesetzt und brachte namentlich das Orchesterkolorit wirksam zum Leuchten. Die von Prof. *Münch* — der auch den Orgelpart versah — vorbereiteten Chöre (darunter ein Knabenchor) leisteten recht Ansprechendes, obwohl ihre Stärke an den Kraftstellen nicht immer ausreichte (besonders war der Tenor zu schwach), und auch die Soli lagen in bewährten Händen: *Mientje Lauprecht-van Lammen* (Sopran), *Margarete Altmann-Kuntz* (Alt), *H. Hofmüller* (Tenor) — die beiden letzten von hier —, *H. Vaterhaus* und *A. Sistermans* (Baß). Sie alle brachten — in Einzel-, Zwiegesängen und Ensembles — das Wesentliche ihrer Aufgaben tonschön und ausdrucksvoll zur Wiedergabe. Einige Striche erwiesen sich bei der Ausdehnung des Werkes als unvermeidlich. — Das zahlreich den Sängerhaussaal füllende Publikum kargte nicht mit Applaus, Hervorrufen und Lorbeer für den Komponisten. **Dr. G. Altmann.**



HERMANN ZILCHER.
Photogr. Jos. Paul Böhm, München.

Kritische Rundschau.

Berlin. Unter all den bekannten Dirigenten einmal ein hier noch ungewohntes Gesicht zu sehen, ist durchaus angenehm, besonders wenn es ein so markantes ist wie das des Stuttgarter Generalmusikdirektors *Max von Schillings*. Es ist das erstemal gewesen, daß dieser hervorragende Künstler in Berlin ein ganzes Konzert dirigiert hat. Der Gesamteindruck der Veranstaltung war äußerst erfreulich. Das Programm enthielt Beethovens c moll-Symphonie, die Symphonie espagnole von Lalo und von Schillings' Kompositionen das Melodram „Jung Olaf“, sowie das „Erntefest“ aus „Moloch“. An Schillings' Interpretation der c moll-Symphonie erfreute ganz besonders die ungemein klare und plastische Darstellung, die sachliche Durcharbeitung aller Details und alles Verzichten auf Wirkung durch äußerliche Mittel. Einfach und groß erstand jeder Satz vor dem Zuhörer, und wenn das Finale den Dirigenten ganz besonders ins Feuer brachte, so hielt er sich dennoch innerhalb künstlerisch maßvoller Grenzen. Nach den häufigen Kraftleistungen, die wir hier von anderen Dirigenten gerade mit dem Finale immer wieder erleben müssen, tat Schillings' Darstellung ganz besonders wohl. Einen freundlichen Erfolg hatte auch „Jung Olaf“, dessen Wildenbruchschen Text *Alexander Moissi*, wohl um eine stimmliche Indisposition zu verdecken, mit etwas übertriebenem Pathos vortrug. Das Lalosche Werk wurde von der Geigerin *Armida Senatra* mit schönem Ton, pikantem Rhythmus und technisch in ziemlich sauberer Weise ausgeführt. Den Haupterfolg des Abends machte jedoch die Szene aus der Oper „Moloch“, die den Wunsch aufkommen ließ, daß unsere Opernintendanz dieses Werk einmal wieder hervorholen und aufführen möchte. — Am darauffolgenden Abend gab die Kammersängerin *Johanna Dietz* einen Liederabend, dessen Programm ausschließlich Gesänge von *Max von Schillings* enthielt; mit dem Komponisten am Klavier. Leider konnte ich, da zu gleicher Zeit ein Symphonie-Abend von Richard Strauß stattfand, nur einen Ausschnitt aus dem Programm hören. Das Gehörte jedoch genügte, um zu begreifen, daß Max von Schillings mit zu den besten Lyrikern der Gegenwart gerechnet werden darf. Zwar sind seine Melodien etwas spröde, seine Klavierbegleitungen etwas streng und zurückhaltend — für Sänger, die ihren Erfolg auf Reißer begründen wollen, ist hier keine Chance! — aber beinahe aus allen Gesängen hört man den innig und warm empfindenden Künstler heraus. Der Sängerin sowohl wie dem Komponisten spendete das Publikum sehr herzlichen Beifall. Eine ganz besondere Freude würde uns Max v. Schillings aber bereiten, wenn er einmal wieder ein Orchesterkonzert gäbe, und zwar mit solchen eigenen Kompositionen, die wir hier noch nicht gehört haben. Hoffentlich kommt er im nächsten Jahre wieder! — *H. W. D.*

Nürnberg. Die traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse der hiesigen Orchestermusiker spitzen sich zu: im Philharmonischen Orchester, dessen Mitglieder bisher von Kapellmeister *Wilhelm Bruch* gegen feste Bezüge angestellt waren, versucht man es seit einigen Monaten damit, daß man auf eigene Rechnung spielt und selbst die Verantwortung trägt, daß bei Aufbringung des Personalbedarfs nicht am falschen Ort gespart wird. Bruch leitet nach wie vor in der Hauptsache die Mehrzahl der vom Philharmonischen Verein veranstalteten Abonnementskonzerte und die erfreulicherweise immer noch zum Einheitspreis von 30 Pf. allwöchentlich abgehaltenen Volkskonzerte. Bis jetzt geben die Leistungen der Kapelle keinen Anlaß, die neue Verfassungsform abzulehnen; in den ersten Geigen, die einstmals die feurigsten Achtel Beethovenscher Allegros an der Bogenspitze nehmen zu sollen glaubten, merken wir gerade heuer einen auffallend frischen Zug, die anerkannt vorzüglichen Solobläser hat man behalten, die Einziehung des sechsten Kontrabasses (bei zwölf ersten Violinen) ist schließlich nicht der Anfang vom Ende. Immerhin kann niemand sagen,

ob diejenigen unrecht haben, die nur ein Mittel zur Besserung gelten lassen: das Orchester unter Vereinigung mit dem Stadttheaterorchester in städtische Regie zu nehmen. Daß die Stadt von ihrem bisherigen passiven Widerstand abläßt, ist zurzeit nicht zu hoffen; möge sie nur wenigstens mit regelmäßigen Zuschüssen nicht zurückhalten, wie sie nun endlich das *Stadttheater* erwarten zu dürfen scheint. Hier hat die Erfahrung gelehrt, daß die Zeiten vorbei sind, wo man aus einem Stadttheater, das Ansprüchen genügen soll, hohe Pachtsummen herausschlagen konnte. Im Konkurs über das Vermögen Direktor *Balders*, der im Oktober wegen unheilbarer Krankheit in eine Anstalt verbracht werden mußte, werden die Gläubiger mit bestenfalls zwei Prozent befriedigt werden. Balders Nachfolger, der württembergische Kammersänger *Pennarini*, hat nicht die rosigsten Verhältnisse angetroffen. Der hohe künstlerische Ernst, der seine Leistungen als Heldentenor auszeichnet, berechtigt zu dem Vertrauen, daß er als Direktor nicht im Stiche lassen, daß er ordnen und weiterbauen wird. Die Oper ist nicht schlecht, die ersten Soprane *Poensgen* und *Tittrich*, sind besser denn je. *Parsifal* wird Ende Februar in Szene gehen; es ist bedauerlich, aber bezeichnend für die Gewissenhaftigkeit der Opernleitung, wenn wir deswegen, wie es scheint, ein ganzes Spieljahr ohne Mozart auskommen müssen. *D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Vom Parsifal im Ausland wird weiter berichtet: In London, wo der Parsifal im Covent Garden gegeben wurde, scheinen die hochgespannten Erwartungen zum Teil etwas enttäuscht worden zu sein. Eine Zeitung hat sogar die Meinung ausgesprochen, daß Wagner recht hatte, wenn er den „Parsifal" für Bayreuth reserviert wissen wollte. An der Orchesterleitung, der Regie und der Leistung der Sänger, die natürlich alle mit Bayreuther Erinnerungen zu kämpfen hatten, wird doch dieses und jenes getadelt. Knüpfer sang den Gurnemanz, Eva v. d. Osten die Kundry. Herr Hensel, den die Londoner seit langem kennen, hat sie als Parsifal leise enttäuscht (nach der Reklame, die der Herr Tenor gemacht hatte, wundert uns das nicht). Bodanzky scheint als musikalischer Leiter auch nicht überall gefallen zu haben. Die Szenerie hatte ein paarmal erheblich gestört. — Der Direktor des Nürnberger Stadttheaters Pennarini hat, wie die Zeitungen berichten, die Absicht, im Frühjahr mit seinem Ensemble eine „Parsifal"-Tournee durch die russischen Hauptstädte zu unternehmen.

— Im Dresdner Opernhaus hat Felix Saltens Pantomime „Das lockende Licht", Musik von *Wladimir Metzl*, unter Kutzschbachs Leitung die Uraufführung erlebt. Hoffentlich ist die Musik besser als Saltens Großstadtpantomime, die nach der Inhaltsangabe bösen Kitsch darstellt.

— Das Leipziger Stadttheater hat zwei Opern zur örtlichen Erstaufführung gebracht: „Die Barbarina" von *Otto Neitzel* und *Joan Manens* „Acte".

— Die von *Hermann Zumpe* nachgelassene zweiaktige Operette „Das Gespenst von Horodin" hat die Uraufführung durch den Hamburger Verein der Opernfreunde erlebt.

— Aus Bayreuth wird gemeldet, daß *Siegfried Wagner* seine neueste Oper, die den Titel „Heidenkönig" führt, vollendet und in Druck gegeben hat.

— Im Düsseldorfer Stadttheater hat die Aufführung der Oper „Der Gefangene der Zarin" stattgefunden.

— Eine neue Oper von *Bruno Heydrich*, betitelt „Zufall", ist im Manuskript vom Stadttheater in Halle zur Uraufführung angenommen worden.

— Als zweite Uraufführung in diesem Jahre hat die Mailänder Scala die dreiaktige Oper „L'abisso" (Der Abgrund), ein Werk des erblindeten Triestiner Komponisten *Antonio Smareglia*, herausgebracht. Das Buch behandelt auf dem patriotischen Hintergrunde des Sieges der Lombarden über Kaiser Friedrich Barbarossa die abenteuerlich-wilde Liebe zweier Schwestern zu einem deutschen Ritter und den daraus rührenden Konflikt tragischer Eifersucht.

— Gabriele d'Annunzio ist kurz hintereinander zweimal als Operntextdichter in Anspruch genommen worden. Nach Mascagnis Parisina hat das Drama „Francesca da Rimini" als Oper in der Vertonung des jungen Maestro *Zandomi* die Uraufführung im Kgl. Theater in Turin erlebt. Man lobt die Musik außergewöhnlich. Die Bearbeitung des Textes stammt von dem Musikverleger Ricordi.

— ***Jacques Rouché***, der neue Direktor der Pariser Oper, trägt sich bereits jetzt mit großen Projekten zur Eröffnung seiner Direktion im Jahre 1915. Der erste Abend soll eine Ueberraschung bringen (?!), ihr unmittelbar schließt sich an die Wiederaufnahme von Saint-Saëns' „Heinrich VIII." Ferner ist eine neue Version „Lohengrins", von Pierre Lalo besorgt, vorgesehen. Das Orchester wird dem augenblicklichen Leiter der „Lamoureux-Konzerte", Chevillard, unterstehen. *Lvn.*

— Sir Joseph Beecham, der mehrfache Millionär, wird im Drury-Lane-Theater in London vom 20. Mai bis 25. Juni eine russische und eine deutsche Opernsaison veranstalten. Vier von sieben russischen Opern werden zum erstenmal in London gegeben, nämlich „Prinz Igor" von Borodin, „Coq d'Or" von Rimsky-Korsakow, „Die Nachtigall" von Strawinsky und „Mainacht" von Rimsky-Korsakow. Zu den deutschen Opern gehören „Der Rosenkavalier" und „Die Zauberflöte". Außerdem gibt es ein russisches Ballett. Das Orchester werden dirigieren Thomas Beecham, Richard Strauß und Pierre Monteux. Von den Russen wissen wir in Deutschland so gut wie nichts!

*

— Das dritte große Leipziger Bach-Fest 1914 wird vom 4. bis zum 6. Juni gefeiert werden.

— Unter dem Namen „Mittelrheinische Musikfeste" sollen von diesem Jahre ab in jedem Frühjahr abwechselnd in Bonn und Koblenz mehrtägige Festkonzerte stattfinden, außer in den Jahren, für die Beethovenfeste angesetzt sind. Die ständigen Dirigenten werden sein G.-M. *Kes* (Koblenz) und Prof. *Grüters* (Bonn). Das erste Fest ist für die diesjährige Himmelfahrtswoche (21. Mai) geplant.

— In Altenburg wird in den Tagen vom 25. bis zum 27. April d. J. ein großes Musikfest stattfinden, unter Mitwirkung der Franz-Liszt-Gesellschaft. Leiter des Festes wird Hofkapellmeister *Rudolf Groß* sein.

— Mit der Eröffnung des Mozart-Hauses ist in Salzburg ein Musikfest verbunden, das in den Tagen vom 12. bis 20. August d. J. stattfinden soll.

— Das erste Fränkische Musikfest hat in Würzburg stattgefunden. Die Meininger Hofkapelle unter Max Regers Leitung hat den Hauptteil der drei Konzerte des Festes bestritten. Beethovens „Fünfte", das Klavierkonzert in B dur von Brahms (Solistin Frau Ney-van Hoogstraten), Regers romantische Suite bildeten das Programm des ersten (Symphonie-) Abends. In einer Matinee wurde an Kammermusik geboten: das Brahmssche Trio für Klavier, Violine und Waldhorn, sowie das Oktett von Schubert. Solistin: Frau Erler-Schnauthz. Die „schottische" Symphonie No. 3 von Mendelssohn, sowie die „Ballettsuite" von Reger standen auf dem Programm des letzten Konzertes. Der Würzburger Geiger Schulze-Prisca spielte des Mendelssohnsche Violinkonzert. Siegfried-Idyll und „Meistersinger"-Vorspiel bildeten den Schluß. Sehr vielseitig wird man das Programm dieses Musikfestes nicht gerade nennen.

— Die königliche Kapelle in Berlin hat unter Richard Strauß die erste Symphonie in E dur von *Hermann Bischoff* aufgeführt.

— Im achten Nikisch-Konzert in Berlin ist die mit Spannung erwartete erste Symphonie *Erich W. Korngolds* aufgeführt worden.

— Im sechsten Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie in München ist die symphonische Tondichtung „Einsamkeit", op. 40, von dem Münchner Komponisten *Wilhelm Mauke* aufgeführt worden.

— Die Dresdner Königliche musikalische Kapelle hat *Draesekes* nachgelassene Sinfonia comica (im August 1912 vollendet) unter Hermann Kutzschbachs Leitung zur Uraufführung gebracht.

— In Straßburg hat im siebten Städtischen Abonnementskonzert die G dur-Sinfonie des elsässischen Tondichters *M. J. Erb* unter Pfitzner die Uraufführung erlebt. (Erb ist unsern Lesern aus der Musikbeilage gut bekannt.)

— Es wird uns aus Dortmund geschrieben: Zu Ehren *Friedrich Gernsheims*, der im Juli d. J. sein 75. Lebensjahr vollendet, beabsichtigt das Dortmunder Philharmonische Orchester am 3. und 4. Mai in einer Reihe von Musikaufführungen nachdrücklich auf die Vielseitigkeit und Bedeutung der Schaffenstätigkeit des Komponisten hinzuweisen.

— Im 6. Akademischen Konzert in Jena, ausgeführt von der Weimarer Hofkapelle, unter Leitung von Peter Raabe sind das „Festliche Präludium" von Strauß und der „Römische Triumphgesang" für Männerchor und Orchester op. 126 von Max Reger aufgeführt worden.

— Es wird uns aus Düsseldorf geschrieben: Jugendfrische Kräfte, das Trio der Brüder Wilhelm, Gottfried, Otto Hedler, die Frankfurter Altistin Edda Heineck, der Tenor Egbert Tobi, haben sich mit Werken von Bach, Beethoven, Brahms, darunter mit dem großen Klaviertrio von Beethoven op. 97 B dur, ihren Aufgaben wohl gewachsen, der „Mozart-Gemeinde" zur Verfügung gestellt, deren Gruppen, neuerdings durch den in Köln mit der Großen Messe erzielten Erfolg begeistert, um weitere Anerkennung ihrer Bestrebungen ringen.

— In Heilbronn hat im neuen Stadttheater *Siegfried Wagner* ein Konzert gegeben, in dem er eigene Kompositionen und solche seines Vaters unter lebhaftem Beifall dirigierte. Das gute Militärorchester war aus Stuttgart verstärkt worden. Weiter wird der Württembergische Bach-Verein am 26. April d. J. eine Aufführung geistlicher und weltlicher Werke Johann Sebastian Bachs veranstalten. Die künstlerische Leitung hat August Richard.

— Ein historisches Konzert ist in Donaueschingen von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet worden, in dem unveröffentlichte Werke der Tonkunst aus dem 18. Jahrhundert aufgeführt wurden; sie entstammen dem (2500 Hand-

schriften enthaltenden) Musikalienbestand der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, den der jetzige Fürst durch seinen neuen Bibliotheksvorstand, Prof. Heinrich, und Kapellmeister Heinrich Burkart sichten läßt. Eine Symphonie in Es dur für Streichorchester, Oboen und Hörner von Fr. Jos. Gossec (1732—1829), ein Trio für zwei Violinen und Baß von Roeser und eine Kostprobe von der Kunst eines bisher unbekannten Symphonikers, Grafft (oder Graff), ein Andante für Streichorchester aus einer Symphonie waren das Programm. Am Schluß standen Ouvertüre und Arie des Don Pasquale, eine Parodie auf eine Opernszene aus der Marionettenoper „Ritter Roland" von Joseph Haydn. Musikalischer Leiter war Kapellmeister Heinrich Burkart.

— Zum 50. Geburtstage von Rudolf Freiherr v. Procházka haben (am 23. Februar) Freunde und Verehrer des Komponisten im „Mozarteum" zu Prag einen Abend veranstaltet, dessen Programm einen Ueberblick über fast alle Kompositionszweige, die Freiherr v. Procházka mit Glück gepflegt hat, bot.

— *Joan Manens* Concerto grosso: „Juventus" ist in Paris in einem Konzerte Haselmanns aufgeführt worden, ebenso in Haag und in Amsterdam unter Mengelberg.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Vom Berliner Opernhaus-Neubau.* Die „Vereinigung Berliner Architekten" hat den Hofopernhaus-Entwurf des Geheimen Baurats Ludwig Hoffmann höchst ungünstig kritisiert. Auf 18 Millionen, nach anderen sogar auf 25 Millionen werden die Kosten veranschlagt. Die Teilnahmslosigkeit der „weitesten Kreise" an dem Neubau ist das sicherste Kriterium für die hoffnungslose Stimmung im deutschen Volke der „Berliner Kunst" gegenüber.

— *Städtische Musikpflege.* Der Münchner Konzertverein, dessen Existenz gefährdet war, scheint durch einen Beschluß des Münchner Gemeindekollegiums nun für eine Zeitlang gesichert zu sein. Das Kollegium hat mit 32 gegen 17 Stimmen auf Jahre hinaus einen jährlichen Zuschuß der Stadt in Maximalhöhe von 50000 Mark genehmigt. Die Privatspenden, die von dieser Bewilligung des Gemeindekollegiums abhingen, werden gleichfalls dem Verein zugute kommen. Diese Wendung der Dinge ist sehr erfreulich und für den Ruf Münchens als Kunststadt sicherlich förderlicher, als die früher ablehnenden Beschlüsse.

— *Erholungsheim für Tonkünstler und Tonkünstlerinnen.* Man schreibt uns: Auf Anregung ihres Vorsitzenden, Hofrat Dr. Kaim, hat die weitverzweigte, aus hervorragenden Künstlern und Kunstfreunden bestehende Beethoven-Gemeinde die Begründung eines Erholungsheims für die Tonkünstlerwelt ins Auge gefaßt, deren Beruf bekanntlich zu den aufreibendsten gehört. Es handelt sich weniger um die Ermöglichung einer Sommerfrische für relativ Gesunde, als um die Unterbringung von unbemittelten Leidenden und Rekonvaleszenten fernab vom Schauplatz ihrer Arbeit und Sorge, in der frischen Berg- und Waldluft des Allgäus bei völlig kostenloser Verpflegung, nötigenfalls einschließlich freier Reise. Natürlicherweise kann diese Gelegenheit zur Erholung auf keine bestimmte Jahreszeit beschränkt sein. Wohl wird die allmähliche Erwerbung eines eigenen Hauses angestrebt: um aber die Wirksamkeit der zeitgemäßen Wohlfahrtseinrichtung nicht auf eine ungewisse Zukunft zu verschieben, werden einstweilen Freiplätze in einem bereits bestehenden Erholungsheim gewährt, und da schon eine Stiftung vorhanden ist, so wird das Kuratorium gleich nach Ostern zur Besetzung der ersten freien Stelle einladen.

— *Von den Theatern.* In Düsseldorf wird für die Errichtung eines eigenen Opernhauses agitiert. Der Aufschwung des Industriebezirks im Westen zeigt sich auch in der Kunst!

— *Von den Konservatorien.* Seinen 56. Jahresbericht sendet uns das kgl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart.* Direktor Professor *Max v. Pauer.*

— *Lisztiana.* Hofkapellmeister *Peter Raabe* in Weimar ist dabei, einen möglichst vollständigen Liszt-Katalog zusammenzustellen. Er ersucht also alle Besitzer Lisztscher Manuskripte, ihm im Interesse der Sache möglichst ausführliche Mitteilungen über die betreffenden Handschriften zu machen.

— *Akademisches Orchester.* An der Universität *Bern* ist ein akademisches Orchester gegründet worden, das klassische und moderne symphonische Musik pflegen will.

— *Aus Wagners Geburtsstadt.* In den Leipziger Tagesblättern ist folgendes Inserat zu lesen gewesen: Morgen Freitag strömt alles in die Drei Lilien zum glänzenden und hochamüsanten Elite-Masken-Fest! In Klingsors Zaubergarten! (Nach R. Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal", II. Akt.) Ein Wunder der Dekorationskunst! — Und ein Gipfel der Geschmacklosigkeit!

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Siegmund v. Hausegger,* der in einem Konzert der *Oldenburger* Hofkapelle seinen „Wieland der Schmied" dirigiert hatte, ist vom Großherzog persönlich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Die Budapester Pianistin *Alice Ripper* hat im Hofkonzert zu Detmold vom Fürsten zur Lippe den Titel einer Fürstlich Lippischen Kammervirtuosin erhalten. — *Robert Kothe,* dem bekannten Münchner Lautensänger, ist vom Herzog von Altenburg für seine Verdienste um das deutsche Volkslied die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Dem Kapellmeister *Adolf Göttmann* ist der Titel „Königl. Musikdirektor" verliehen worden. Göttmann wirkt seit 1890 in Berlin als Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins.

— Der General-Intendant der kgl. Kapelle und der Hoftheater in Dresden, Graf *Nikolaus v. Seebach,* der seit 1894 in diesem Amte wirkt, hat am 9. Februar den 60. Geburtstag gefeiert.

— Der Kapellmeister der Wiener Volksoper, *Bernhard Tittel,* ist vom Herbst 1915 ab auf sechs Jahre an die Wiener Hofoper verpflichtet worden.

— In *Posen* ist am 6. Februar der kgl. Musikdirektor, Professor an der dortigen Akademie, *Karl Hennig,* im Alter von 69 Jahren gestorben. Er war Schüler von Richter (Leipzig) und Kiel (Berlin), wurde 1869 Organist an der Paulskirche in Posen, wo er den „Hennigschen Gesangverein" gründete, übernahm 1888 die Leitung des Lehrergesangvereins, gründete 1890 ein philharmonisches Orchester und wurde 1903 an der neubegründeten Königl. Akademie mit der Abhaltung von musikwissenschaftlichen Vorlesungen beauftragt. Hennig ist auch mehrfach als Musikschriftsteller und Komponist hervorgetreten (z. B. mit der weit beachteten „Einführung in den Beruf des Klavierlehrers"). Ein dem Idealen seiner Kunst unermüdlich dienender Sinn schuf dem Verstorbenen hier in Posen die hochgeachtete Stellung, die ihn zu einer stadtbekannten und in weiten Kreisen geschätzten Persönlichkeit machte. Als Hennig am 26. April v. J. krankheitshalber die Leitung seines Vereins niederlegte, bewies die eindrucksvolle Abschiedsfeier die Intensität der ihm gezollten Anerkennung. Sein Lebenswerk wird sein Andenken wach erhalten. *S.*

— Dr. *Wolf Dohrn* aus Hellerau bei Dresden ist auf einer Skipartie bei Chamonix tödlich verunglückt. In einem Nachruf schreibt die „Frankf. Ztg.": 1910 gründete Karl Schmidt, der Leiter der „Deutschen Werkstätten", die erste Gartenstadt auf deutschem Boden, Hellerau bei Dresden. Wolf Dohrn stellte sich dem jungen Unternehmen zur Verfügung, er zog nach Hellerau und mit ihm die Geschäftsstelle des Werkbundes. Da, auf einer Ferienreise, sah er in Genf die Vorführungen der kleinen Schülerschar, die der Musiker Jaques-Dalcroze um sich versammelt hatte. Und seinem blitzgleichen Entschluß, seinen Versprechungen, seinem kühnen Unternehmungsmut gelang es, den vielgenannten Genfer Meister für die kleine Siedelung in der Dresdner Heide zu interessieren. Er versprach Dalcroze die Eroberung Deutschlands von diesem Punkte aus. Und er hat sein Wort gehalten. Dohrn fand in Heinrich Tessenow, einem damals noch fast unbekannten Architekten, den Mann, der den in seiner edlen Schlichtheit so schönen Schulbau errichtete, fand in dem Maler Alexander v. Salzmann den Erfinder und Techniker einer höchst neuartigen Beleuchtungsanlage für den großen Bühnensaal. Ideen von Adolphe Appia, die auf Anregungen Chamberlains, auf Gedanken Richard Wagners zurückgehen, wurden hier verwirklicht; der Traum von einem zweiten Bayreuth schien sich zu erfüllen. Die Aufführungen des Gluckschen „Orpheus" und der „Verkündigung" von Claudel zeigten, wo Dohrn hinauswollte. Er selber wurde Régisseur, nichts entmutigte ihn in seiner Begeisterung, auch nicht der Widerspruch einer künstlerisch ernsten Kritik, die ihm ja ihre Achtung und Sympathie niemals versagen konnte. Er war ein hartnäckiger Verfechter der neuen künstlerischen Idee, der er nicht nur seine ganze Kraft, sondern auch alles an Mitteln zur Verfügung stellte.... Der Tod des verdienten Mannes ist um so tragischer, als es ihm in den letzten Wochen gelungen war, die finanzielle Basis der beiden Unternehmungen Hellerau und Jaques-Dalcroze-Anstalt zu sichern.

— Die ehemalige Opernsängerin *Carrie Goldsticker-Lißner,* Mitglied des Hoftheaters in Karlsruhe (und der Stadttheater in Köln und Halle) ist in Saarbrücken, wo sie Gesangunterricht erteilte, im Alter von 53 Jahren gestorben. Sie gehörte in den Jahren 1885/86 dem berühmten Solisten-Quartett Peschka-Leuthner, Emil Götz und Karl Mayer der Kölner Oper als dramatische Mezzosopranistin an.

— In Kopenhagen ist *Frederick Rung,* der erste Kapellmeister der dortigen Oper, gestorben. Er war ein Mann von bedeutendem Können, ein Kapellmeister von feinem Geschmack und Gehör, der sich um das künstlerische Gedeihen der Oper große Verdienste erworben hat.

Besprechungen und Anzeigen

Neue Lieder.

Armin Knab, op. 5: *George-Lieder* in einem Heft 1.80 M. no· Op. 6: *Manbert-Lieder*, Heft I 1.50 M., II 2 M. no. *Wunderhornverlag*. Op. 19: *Zwei Lieder*, 1. Ball der Tiere, 2. Käuzchenspiel à 60 Pf. Verlag *Pabst*. Die Wahl so moderner Dichtungen, die mit ihren seltsamen Gefühlen und Gesichten uns oft wahre Rätsel aufgeben, läßt einen ebenso modern gerichteten Tonsetzer erwarten und in der Tat bestätigt sich dieser Schluß, wenn wir die opera 5 und 6 aufschlagen. Der Komponist zeigt sich ebenso ernst, vornehm und exklusiv in der Wahl des musikalischen Gewandes, das er den tönenden Worten seiner Lieblingsdichter umwirft, wie diese. Zwar wahrt er eine gewisse Melodiosität der Singstimme, aber sie bedarf dringend der Stütze durch die Begleitung. Wir finden interessante Motive, eigenartige Klänge, reiche Modulation, oft sogar harte Uebergänge. Die vorwiegend akkordlich gebildete Begleitung hält gern eine bestimmte Figur fest und erstrebt damit Einheitlichkeit der Stimmung, wie wir das seit Wolf, von dem der Komponist nicht unbeeinflußt blieb (cf. op. 5,₄ „Ein Grab“ und op. 6 No. 3 „Winterabend“), gewohnt sind. Ueberall finden wir starke Empfindung, Verinnerlichung und ein Suchen nach neuen Werten. Während in op. 5 und 6, I zartere Stimmungen vorherrschen, schlägt op. 6, Heft II den Texten entsprechend kraftvolle und großartige Töne an. Es sind keine Alltagslieder, die sofort oder bei der Masse Anklang finden, nur längere Vertiefung erschließt das Verständnis derselben. Anders steht es mit op. 19. Diese zwei hübschen Liedchen sind sofort und jedermann zugänglich. Sie würden im Vergleich mit den früheren einen Rückschritt und eine Verflachung bedeuten, wenn sie nicht etwa Jugendarbeiten darstellen. Wohl paßt der hohe Stil von op. 5 und 6 nicht für diese Kinderliedchen, die mit Recht einfach gehalten sind, aber diese zwei Vertonungen ragen in der Erfindung über den Durchschnitt nicht hervor. No. 1 könnte nur bei raffiniertem Vortrag wirken, etwa als die beliebte scherzhafte Schlußzugabe. *C. K.*

Richard Mandl: *Acht Rispetti* (Paul Heyse) für eine Singstimme und Pianoforte. (Leipzig, *Leuckart*, à 1—1.50 M.) Diese Lieder sind vornehm in Melodie und Begleitung. „Ich sah ein Rößlein“ — ist sehr graziös, ebenso das neckische „Mein Liebster ist so klein“; „O Schwälblein —“ gewinnt durch seinen schönen Schluß, „Grablied“ hat Rhapsodie-Charakter.

Derselbe: *Drei Gesänge* nach Worten von L. Schwitzer (à 1—1.20 M.), und *Drei Gesänge* (à 1.20 M.). Auch diese Lieder seien Sängern von vornehmem Geschmack empfohlen. Besonders erwähnen wir „Plätscherndes Bächlein“ mit seiner duftigen Begleitung.

Peter Litzinger: *Liebeslieder*, Band III. (12 Lieder für eine Singstimme und Klavier, Verlag von *P. Pabst*, Leipzig. Preis 3 M.) Die Vorzüge der Litzingerschen Lieder sind Innigkeit des Ausdrucks und reiche Abwechselung im Satz. Das Bestreben, die Begleitung möglichst voll zu gestalten, birgt allerdings die Gefahr der Schwerfälligkeit in sich, der der Komponist in „Gänseliese“ nicht ganz aus dem Wege zu gehen vermochte; auch die „Maienlust“ scheint mir mit etwas derben Mitteln zu arbeiten. In „Erfüllung“, das im ganzen außerordentlich anspricht, ist nur die chromatisch absteigende Sexte im dritten Takt zu bedauern, da diese Klangfolge in so vielen Lieblingen des Volkes vorkommt. „Ich will dir's nimmer sagen“ — könnte am Schluß wohl etwas mehr Resignation ertragen als strahlendes H dur in forte. Im übrigen ist nur Rühmendes zu sagen. Die meisten der 12 Lieder erfüllen völlig, was der Text von ihnen verlangt, und sind von reichem Stimmungsgehalt. Wahre Perlen an Innigkeit sind „Sehnsucht“ (Gedicht von Ricarda Huch), „Glück im See“ und „Um die Entrissene“, die besonders genannt sein mögen. Bei dem unscheinbaren Aeußeren des Liederheftes ist es gut, auf die Werte hinzuweisen, die hier in prunkloser Hülle stecken.

Heinrich van Eyken, op. 41: *Fünf Lieder* für eine Singstimme und Pianoforte. (Leipzig, *F. E. C. Leuckart*, à 1 bis 1.20 M.) Freunden des Volksliedes seien besonders „Barbarazweige“ und „Liebesgedanken“ empfohlen. Von tiefer Empfindung ist auch „Traumlicht“ (nach dem Gedicht von Rückert); besonders glücklich ist die Stimmung des „Reiterliedes“ (Jul. Wolff) getroffen, mit feiner, kontrapunktischer Verarbeitung von „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ das in der Begleitung wie aus weiter Ferne hereinklingt. Weniger können wir uns mit „An den Sturm“ befreunden; der stark betonte Quartsextakkord in Ces dur wirkt stumpf und verfehlt die beabsichtigte Wirkung. *A. F.*

Dr. W. Reinecke: *Die Kunst der idealen Tonbildung*. 2. Aufl. *Die natürliche Entwicklung der Singstimme.* (Ergänzung zum obigen Werk.) *Vom Sprechton zum Sington.* II. Teil von „Die natürliche Entwicklung der Singstimme.“ Zum Unterschied von so vielen dickleibigen gesangstechnischen Werken, in denen die Verfasser oft Hunderte von Seiten brauchen, um eine neue gesunde Idee an die Oeffentlichkeit zu bringen, ist hier in drei nicht umfangreichen Heften in prägnanter und leicht verständlicher Weise die Art der Tonbildungslehre des Verfassers zusammengefaßt. Die Funktionen unseres Stimmorgans sind erschöpfend beschrieben und namentlich dem Atem und den Resonanzverhältnissen besondere Beachtung geschenkt, wobei dem Verfasser seine Vorbildung als Arzt große Vorteile bietet. Ueber die Entwicklung der Singstimme aus der Sprechstimme gibt es verschiedene Meinungen, da andere die Erfahrung gemacht, daß der umgekehrte Weg der gangbare sei. Was der Verfasser über das sogen. Stauprinzip sagt, ist insoweit richtig, als er sich gegen gewisse Auswüchse dieser Lehre wendet. Schreiber dieser Besprechung hat jedoch namentlich an sich und auch an anderen die Erfahrung gemacht, daß durch die Funktionsübungen dieses Prinzips die Elastizität der Atem- und Brustresonanzteile und besonders das Reinigen unseres Gesangsinstruments von Tonhemmungen namentlich katarrhalischer Art erreicht wird, wodurch nicht nur die Sing- sondern auch die Sprechstimme ganz ungeahnte Kraft und Schönheit erhält. Dabei darf allerdings bei diesen für den Gesangunterricht vorbereitenden Uebungen die Aesthetik nicht immer maßgebend sein. Daß der Verfasser die Druckverhältnisse unter der Kehle (Tiefdruck) ganz besonders betont, ist wichtig und ein großer Fortschritt gegenüber unzähligen anderen Gesangswerken, deren Verfasser die Fehler immer und immer wieder nur im Ansatzrohr suchen und mit der „Mundraumkunst“ die Ausbildung beginnen. Allerdings schaltet er bei seinen Tiefdruckübungen den Kehlkopf beinahe gänzlich aus und geht so dem Ueben und Stärken der Gegendruckmuskeln aus dem Weg. Gerade darin liegt meines Erachtens der Unterschied seiner Lehre vom sogen. Stauprinzip. Jedenfalls gehören die drei Abhandlungen zum Wertvollsten, was über Tonbildung in letzter Zeit geschrieben ist, namentlich für diejenigen, welche von Natur freie Kehlen haben, oder sich diese Freiheit durch systematische Arbeit vorher errangen. (Verlag: *Dörffling & Franke, Leipzig.*) *Th. L.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 11 bringt zunächst ein Klavierstück, Menuett von *Wolfgang Pfleiderer* (Eßlingen). Der Komponist, ein Schüler von Joseph Haas (Stuttgart), tritt mit diesem wohlklingenden, fein durchgeführten Stück zum ersten Male vor die größere Oeffentlichkeit. Bei der Begabung Dr. Pfleiderers wird es nicht das letztemal sein, daß unsere Leser von ihm zu hören bekommen; wir glauben, daß der Tonsetzer seinen Weg machen wird. Das Stück, namentlich auch das reizvolle Trio, erfordert guten Vortrag. — Von großem Interesse wird die folgende Probe aus der „Liebesmesse“ von *Hermann Zilcher* „Schlaflied“ sein; über diesen Tondichter und sein Werk berichtet der Aufsatz mit Bildnis im heutigen Hefte.

Allgemeine Geschichte der Musik.

Von Dr. Richard Batka und Professor Dr. Wilibald Nagel.

Nachdem unsere rastlosen Bemühungen, Herrn Dr. Batka zur Wiederaufnahme seiner Arbeit an der von ihm begonnenen Musikgeschichte zu bewegen, wegen dessen Krankheit andauernd vergeblich waren, sahen wir uns genötigt, ihn von seinem Vertrag mit uns zu entbinden.

Wir freuen uns, den Lesern unseres Blattes gleichzeitig mitteilen zu können, daß es uns gelungen ist, den bewährten Mitarbeiter unserer „Neuen Musik-Zeitung“, Herrn Professor Dr. Wilibald Nagel, an Stelle des Herrn Dr. Batka zu verpflichten. Herr Prof. Dr. Nagel hat vor kurzem die Weiterarbeit an unserer Allgemeinen Geschichte der Musik aufgenommen und wir werden nunmehr in der Lage sein, wieder regelmäßig zwei Bogen vierteljährlich als Gratisbeilage zu liefern.

Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß Band I und II in Leinwand gebunden nachbezogen werden können (vergl. Inserat in diesem Heft). Früher erschienene einzelne Bogen des I., II. und III. Bandes sind zum Preise von je 20 Pf., Leinwanddecken zu Band I und II zum Preis von je M. 1.10 (bei direktem Bezug M. 1.30) erhältlich.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 5. März, des nächsten Heftes am 19. März.

Briefkasten

Al. B—horst, Ahl. Bedingungen, Aussichten und Anstellungsverhältnisse sind in jedem Land wieder anders. Wenn Sie ein Lehrerseminar durchlaufen haben, so sollten Sie Mittel und Wege für ein Ihren Wünschen entsprechendes Fortkommen finden. Wenn Sie Gymnasialmusiklehrer werden wollen, dann ist der Nachweis einer pädagogischen wie allgemein wissenschaftlichen Bildung unerläßlich. Die meisten Organistenstellen stehen bekanntlich nur den Lehrermusikern offen. Gegenwärtig ist die Stelle eines Organisten im Hauptamt am Dom zu Verden a. d. Aller ausgeschrieben. Auch unser Blatt bringt Vakanzen zur allgemeinen Kenntnis. — Eine Violinschule zum Selbststudium? Nehmen Sie lieber Unterricht.

Dr. A. Sch. Besten Dank. Der Irrtum ist bereits im letzten Hefte (Neuaufführungen und Notizen) richtig gestellt worden.

H. M. Spielen Sie Bach fleißig und mit Aufmerksamkeit, damit Ohr und Auge die polyphonen Linien verfolgen lernen. Dann müssen Sie eben kontrapunktische Studien betreiben; Kistler: Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge, ist zunächst zu empfehlen, dann der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Außerdem: Katechismus der Fuge (Analysen von S. Bachs Wohltemperiertem Klavier) von Hugo Riemann. In Max Hesses Katechismen, Leipzig.

An mehr als einen! In letzter Zeit wiederholen sich wieder die Bitten um briefliche Beantwortung von allerhand Fragen. Wir machen darauf aufmerksam, daß wir nur in diskreten Fällen brieflich antworten. Meist unterzeichnen sich solche Frager als „alte Abonnenten". Die aber sollten doch mit den Gebräuchen bei der „N. M.-Z." vertraut sein. Da dann auch nicht selten der Abonnementsausweis fehlt, so darf man wieder mal sagen: „Das läßt tief blicken!"

Düsseldorf. Auf den Militärkapellmeister werden wir besonders zu sprechen kommen. — Die Angelegenheit ist zurzeit in der Schwebe.

L. P. Arosa. Die Artikelserie wurde unterbrochen, weil die Analysen über die Klaviersonaten von Brahms den dafür bestimmten Raum beanspruchten. Nun folgt auch wieder Professor Heinrich Schwartz mit dem „Klavierunterricht".

Neue Lieder für das Allg. Deutsche Kommersbuch. Wir haben die preisgekrönten Lieder zur 100. Auflage des alten lieben Schauenburgschen Kommersbuches deshalb nicht besprochen, weil wir sie für keine Zierde halten. Ein Philipp Gretscher kommt unter den elf Gekrönten und Ausgezeichneten nicht weniger als sechsmal vor! Dabei ist ihm aber auch weiter nichts eingefallen, als was nicht jeder Konservatoriumsschüler aus dem Handgelenk niederschreiben müßte. Dann haben wir da ein von Talmi-Sentimentalität überfließendes Lied von Fritz Gindel „Thüringerland". Bergters „Schenke" ist wenigstens frei von solchen Unwahrheiten. Haben sich denn die Preisrichter überlegt, für wen diese Lieder bestimmt waren? Für üble Liedertafeleien oder für Studenten? Da haben wir doch andere Lieder gesungen, und Sie als alter Student würden uns sicher auch recht geben, wenn wir die neuen ablehnten. Man sollte eine Umfrage bei Studenten halten, ob es recht sei, solch nichtssagende Musik in das weltberühmte Buch aufzunehmen. Die Unfruchtbarkeit der „Konkurrenzen" ist wieder mal unzweifelhaft ins Licht gestellt worden. Muß denn gekrönt werden, wenn nichts zu preisen ist?

D. G. in Liegnitz. Wir bitten um kurze Notizen über Wichtiges.

Dr. mus. Uns wird von einem alten Abonnenten folgender Zeitungsausschnitt aus Halle zugesandt: „Die Hallesche Universität ist eine der wenigen Universitäten Deutschlands, die auch die Würde eines musikalischen Doktors verleiht. Das Recht der staatlichen Anstellung auch des Dr.

mus. als ordentlicher Gesanglehrer an höheren Unterrichtsanstalten muß durch eine besondere theoretische und praktische Prüfung erworben werden, und zwar in Halle und am Kgl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin, einer besonderen Abteilung der Kgl. Hochschule für Musik. Zugelassen werden festangestellte Lehrer, Oberlehrer, Bewerber (mit dem Zeugnis für Obersekunda und Frauen mit dem Abgangszeugnis eines Lyzeums oder mit der Reife für Kl. III einer Studienanstalt." Wir danken für die ergänzende Mitteilung unserer Auskunft.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 19. Februar.)

A. L., W. Wenn Sie sich bei fortgesetzter Uebung immer tiefer einleben in die Geheimnisse der Kunst, werden Ihre Erzeugnisse an Kraft und Ausdruck gewinnen. Ihre Tonsprache ist noch matt, weil die Mittel, über die Sie verfügen, noch zu sehr im Elementaren liegen.

A. F—scher, B. Schon die satztechnische Behandlung Ihres mit einem gediegenen motivischen Gehalt ausgestatteten Quartetts verdient Anerkennung. Bei temperamentvoller Wiedergabe erweist sich die Caprice als wirksam und dankbar. Dennoch möchten wir wegen verschiedener Einzelheiten einer Veröffentlichung nicht das Wort reden. — Porto 20 h in östr. Briefmarken, wenn eingeschrieben 40 h.

aug. Unter Ihren Männerchören dürfte „Mein Heimattal" die beste Arbeit sein. Ihre Vertrautheit mit dem Männerchorsatz gibt sich zwar in allen Gesängen zu erkennen. Wie leicht Sie in handwerksmäßige Mache verfallen, zeigt „Vergessen".

W. Sehl—r, Att—in. Ueber Ihre Männerchöre ließe sich manches sagen. Zuvor möchten wir aber wissen, ob Sie Abonnent sind.

(Fortsetzung s. 3. und 4. Umschlagseite.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 12

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Aus Italien.

I. Der parodierte „Parsifal".

Die „Vereinigung lombardischer Journalisten" veranstaltet jährlich in der Mailänder „Scala" ein großes Maskenfest. Für ein solches Fest braucht man einen Grundgedanken. Der ist nicht immer leicht zu finden. Doch heuer stellte er sich im Umsehen ein. Spricht jetzt nicht alle Welt vom „Parsifal?" Bringt er nicht die glänzendsten Einnahmen, deren sich die Theater seit Menschengedenken zu erfreuen haben? Gehört heute nicht das Interesse der „künstlerisch Gebildeten" aller Kulturländer zu gleichen Teilen dem Tango und dem Bühnenweihfestspiel? Greifen wir zu, stimmen wir unseren Abend auf die Sphäre des Grals und nennen wir ihn: „Incantesimo del venerdi grasso", Fettenfreitagszauber! Gesagt, getan! An allen Straßenecken Mailands klebte ein Plakat, in dessen Mitte, von einer Aureole umgeben, eine Art Gralskelch zu sehen war. Quer über die Schale hatte man den Namen einer bekannten Champagnerfirma gedruckt. In der zum Domplatz führenden Passage drängten sich die Massen vor einer wundersamen Schilderei: da zeigte sich der reine Tor, mit der Lanze in der Hand und dem Monocle im Auge, umdrängt von einer Herde von Ballerinen und manigfachem Federvieh. Eine vieldeutige Aufschrift rief bei verständnisvollen Beschauern freches Grinsen hervor. Endlich die Hauptanlockung: auf dem vorspringenden Balkon der „Scala" prangte ein riesiger vergoldeter Becher in der Form des Weihgefässes; über ihn hin räkelte sich in schwer anzudeutender Pose eine nackte Frauensperson, die wohl die Faschingsfreude symbolisieren sollte. Ein Album, das zum Besten der Veranstaltung auf den Straßen verkauft wurde, brachte witzhaschende Beiträge von namhaften italienischen Schriftstellern, sowie von Puccini und Mascagni. — Der „Clou" des Festes war dann, nach den übereinstimmenden Berichten aller Mailänder Blätter, ein Aufzug, in dem sich flotte Schönen mit „Rittern des fetten Freitags" zusammenfanden. Das Kostüm der Letzteren: „Mantel im Parsifal-Stil, Helm mit Gänsekopf, Entenfüße." Ueber die Ausschmückung des Podiums stand zu lesen: „Ein mächtiger Strahlenkranz ließ einen ungeheuren Kelch, den sozusagen mystischen des fetten Freitags, erglänzen; er erhob sich über einem Zwinger, gefüllt mit Schweinchen und Gänsen, umkränzt von grünem Gemüse und roten Rüben." — Welch erstaunlicher Aufwand an Geist! —

Den freislichen Vorkämpfern für die Freigebung des „Parsifal" möchte ich meinen aufrichtigen Glückwunsch darbringen! Sie erleben Triumph auf Triumph. Zuerst die widerwärtige geschäftsmäßige Ausschlachtung des Werkes durch die Auswucherer der Bühne. Dann, im In- und Auslande, „Parsifal" als Filmobjekt, mit den Improvisationen der Kino-Pianisten. Jetzt die um den Gral kankanierenden Redoutenweiber. Ich weiß schon, mit welchen Gemeinplätzen man mir antworten wird. „Nur Großes läßt sich parodieren." Oder: „Im Mittelalter hat man, gelegentlich unter Billigung der Geistlichkeit, sogar die Messe verspottet." Oder: „Wie kann man so sauertöpfisch sein, einen Faschingsulk ernsthaft zu nehmen!" Ganz wohl, meine Herren! Wollen Sie nicht auch am nächsten Rosenmontag im heiligen Köln Lionardos „Abendmahl" persiflieren? Hätten Sie vielleicht Lust, dem Goethe, der Fausts Verklärung dichtete, die Pierrotmütze überzustülpen und inmitten der Engelscharen einige Schiebetänze, wie man sie zwecks Hebung des Fremdenverkehrs in den Münchner „Kasinos" ausübt, zur Aufführung bringen zu lassen? Und eine Matchiche vor der Szene einzuflechten, da Maria Stuart sich dazu anschickt, das Abendmahl zu nehmen? Ueber die Requisiten verfügen Sie ja ohnedies: denn Sie ließen doch auf der Szene, über die Sie heute zu dreifach erhöhten Preisen mit bereits hinlänglich abgemattetem Orchester und schon stumpf und gleichgültig gewordenen Sängern unverdrossen den „Parsifal" jagen, gestern die „Dollarprinzessin" ihre Beine schwenken! Hoch! Hoch! Hoch — — die Kunst! —

Unzweifelhaft ging die Veralberung Wagners und seiner Schöpfung auch den sehr verdienten Direktoren der „Scala", den Maëstri Mingardi und Serafin, höchlichst gegen den Strich. Zu dieser Annahme halte ich mich für um so mehr berechtigt, als die Wiedergabe des „Parsifal" unter der hingebungsvollen Leitung Serafins durchaus von ernstem künstlerischen Geiste getragen wird und, ungeachtet der völlig mißglückten Inszenierung des zweiten Aktes und mancher vergriffenen Zeitmaße, sich im Ganzen mit allen Ehren behauptet — mit erheblich höheren als die römische Aufführung des Werkes unter Vitale, von der ich unlängst an dieser Stelle sprach. Meine damals vorgebrachten prinzipiellen Bedenken gegen eine Verpflanzung des Weihfestspiels in wälsches Gebiet muß ich trotzdem aufrecht halten. Es bleibt dabei: so wie ein Verdi, ein Rossini an ihrem Besten Schaden erleiden, wenn sie nicht durch die italienische Sprache und das italienische Temperament gestützt werden, so kann

Wagner der deutschen Konsonanten, der deutschen Art dramatischen Akzentuierens, des Nachschaffens in deutschem Natur- und Kunstempfinden nicht entraten. —

Auch in das Mißverständnis darf man nicht verfallen, für das Mailänder Vorkommnis den italienischen Geist als solchen verantwortlich zu machen. Zu meiner aufrichtigen Genugtuung habe ich von einsichtigen Italienern die Parsifal-Maskerade mit aller Schärfe verurteilen hören. An ihr konnte das, was im besten Sinne Volk zu nennen, schon deshalb keinen Anteil nehmen, weil die gepfefferten Eintrittspreise ausschließlich auf die Beutel der Meistbegüterten zugeschnitten waren. Gewisse Roheiten gedeihen nur im Bereich der „oberen Zehntausend" samt der dazu gehörigen Halbwelt. Die geistige Armut, der Snobismus, die Geschmacklosigkeiten dieser Zehntausend sind in allen Kulturländern die gleichen. In einer deutschen Wagnerstadt hat der gesellschaftlich hochstehende Vorstand des dortigen zoologischen Gartens einem Löwenpaar die Namen „Elsa" und „Lohengrin" zuerteilt. Aus einem deutschen Rennstall ging vor einigen Jahren ein „Parsifal" hervor. Und so lange sich noch deutsche Edelleute an der Infamie des Taubenschießens von Monte Carlo beteiligen, so lange noch auf deutschem Boden Hetzjagden geritten werden, so lange hat man bei uns kein Recht, auf die Grausamkeit und die Tierquälereien südländischer Völker zu schmälen. In jeder deutschen Schule aber sollte das Bild des vom reinen Toren erlegten Schwanes aufgehängt werden. —

* * *

II. Der heurige Opernwinter.

Man ist schon jetzt im Stande, die Bilanz des heurigen italienischen Opernwinters zu ziehen — einige wenige noch ausstehende Uraufführungen, wie die von Frank Alfanos „Ombra di Don Giovanni", werden am Gesamtergebnis kaum etwas ändern. Als ertragreich ist es nicht anzusehen. Die aus Anlaß der Verdi-Feier veranstalteten Festvorstellungen brachten der Mailänder „Scala" reiche, verdiente Ehren, gediehen aber auf den Szenen der bedeutenderen Gesangsbühnen von Parma, Rom, Neapel, Genua keineswegs zur Vollendung. Mit dem altgewohnten System der „Impresa", die, den Verlagshäusern Ricordi oder Sonzogno auf Gnade und Ungnade ausgeliefert und durch eine mäßige städtische Subvention notdürftig gestützt, sich da und dort recht und schlecht durchbringt — mit dieser abgenutzten Unternehmertechnik kommt man nicht recht weiter. Und eine der Neuzeit und ihren Anforderungen entsprechende hat sich noch nicht gefunden. Die vom Duca Visconti de Modrone in großherzigster Weise gestützte „Scala" ist zur Zeit das einzige italienische Operninstitut, das ein nach deutschen Begriffen „durchgearbeitetes" Ensemble aufweist. Eine neuerdings unternommene Rundreise brachte mir wiederum die Erkenntnis, daß es im gesegneten hesperischen Lande nirgends an tüchtigen Dirigenten, an leistungsfähigen Orchestern, an ausgiebigen, zum überwiegenden Teil sachgemäß geschulten Stimmen fehlt. Aber fast allerorten hapert es mit dem organisatorischen Können, versagen die für die Regie, die Inszenierung und die Heranbildung der Chöre tätigen Kräfte. In letzterer Hinsicht brachten just die erwähnten italienischen Parsifal-Aufführungen schlagende, wenig erfreuliche Proben aufs Exempel. Es wird damit nicht besser werden, ehe nicht die von Verdi wiederholt erhobene Forderung erfüllt ist: zum mindesten in vier größeren Städten auf Staatskosten eine Chorschule einzurichten, deren Zöglinge freien Unterricht genießen, sich aber dazu verpflichten, für einige Jahre in den betreffenden Opernchor einzutreten. — Ansonsten bewährte sich der „Parsifal" als rettender Engel für die Theaterkassen. —

Von den auf einheimischem Boden neuerwachsenen Werken setzte sich keines widerspruchslos durch. Auch *Mascagnis* „Parisina" brachte es über einen mäßigen Achtungsbeifall nicht hinaus. Der reklamefertige Schreibvirtuos hat schlechterdings nichts Neues mehr zu sagen. Und daß er sich jetzt mit d'Annunzio verbündete, läßt auf bedenkliche Unklarheit in seinen Anschauungen über das Bühnenwirksame schließen. D'Annunzio ist der Mann der reichen, schönen, wenn auch öfters geschwollenen Sprache, der glitzernden Bilder — aber keineswegs der der schlagkräftigen Handlung. Darunter leiden mußte auch der begabte, besonders in seiner Harmonik wagemutige und fesselnde *Riccardo Zandonai*, dessen in Anlehnung an ein älteres Drama d'Annunzios, die „Francesca da Rimini", geschaffene Oper kürzlich die Bretter des Turiner „Teatro Regio" mit achtbarem Erfolge beschritt. Ein Querkopf, der vielleicht einmal ein Charakterkopf werden könnte, der nicht das breite Publikum, sondern fortschrittsfreudige Zuhörer im Auge hat. Vorläufig ein stark leidenschaftlicher, noch unabgeklärter Impressionist. Wenige verstehen ihn, und zu diesen Wenigen gehört er, glaub' ich, selbst nicht. Aber man bringt ihm schon deshalb manche Freundlichkeit entgegen, weil er aus dem „unerlösten" Trentino stammt. Wie denn auch der durchaus ehrliche, seine Partituren mit allem erdenklichen Bemühen sorgsamst ausgestaltende, doch erfindungsarme *Smareglia* nicht zum wenigsten deshalb mit seinen Opern in Italien immer wieder zu Wort kommt, weil er Bürger des vom „tyrannischen" Oesterreich einstweilen noch festgehaltenen Triest ist — ähnlich, wie Jules Massenet mit seiner parfümierten Bonbonlyrik schon deshalb in Paris verhätschelt wurde, weil seine Wiege im Elsaß stand. Smareglias letztvollendetes Musikdrama, „Der Abgrund", wird sich ebensowenig halten als seine früheren Werke. Es ist ein gutes Ding um eine durchgebildete Leitmotivtechnik. Nur muß sie auf blutvolle Menschen angewendet werden, nicht auf bemalte Bühnenautomaten. Daß Smareglia und ihm verwandte Naturen in Italien und in Deutschland solche Wachspuppen für Menschen nehmen und ausgeben: dafür kann man doch Richard Wagner nicht verantwortlich machen! Auch *Francesco Malipiero*, ein homo novissimus, gehört zu denen, die mit Fleiß und Schweiß ein symphonisches Motivgebäude vor der Szene aufrichten, ohne das ihnen von einem braven Versemacher in die Hand gedrückte Buch auf seine dramatische Wahrhaftigkeit, ohne es selbst nur auf äußerliche theatralische Vorzüge zu prüfen. Sein Einakter „Canossa" wurde preisgekrönt: also fiel er durch. —

Von all den genannten Neuheiten kann man daher, sofern man nicht mit Sonzogno und Ricordi verwandt oder verschwägert ist, deutschen Bühnen guten Gewissens nicht eine einzige zur Annahme empfehlen. Ein anderes wäre es, wenn einmal der *„Allgemeine Deutsche Musikverein"* bei einer seiner Tagungen vor einem Parterre von Fachvertrauten einen Akt von Zandonais „Francesca" oder „Conchita" zur szenischen Aufführung bringen würde. Denn der deutschen Kritik wie auch den deutschen Tonsetzern wäre es nicht undienlich, zu erfahren, wie sich im modernen Italien der Fortschritt ins Freie zu kämpfen sucht. Doch besagte hochwohllöbliche Körperschaft ist ja augenscheinlich nicht einmal im Stande, die weitaus näherliegende Pflicht zu erfüllen: nämlich die begabten deutschen zukünftlerisch „gerichteten" Tondramatiker wirksam zu fördern. Das hängt nicht nur mit der leidigen Kostenfrage zusammen. Wo ein fester Wille bestünde, da ergäbe sich auch ein Weg. Aber bei wem ist dieser Wille zu finden? —

Paul Marsop.

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

II.

Schon die bisherigen, erst nur auf dem Gebiet der elementaren Harmonik liegenden Beispiele und daran geknüpften Erörterungen haben zur Genüge gezeigt, daß wir für die Musik sozusagen ein „doppeltes Gehör", das sinnlich musikalische und das geistig musikalische brauchen. Schon das sinnliche Ohr muß ja musikalisch, d. h. von Natur disponiert sein für die Aufnahme von Tönen und Tonverbindungen, es empfindet z. B. die Dreiklänge als konsonant. Wer dies empfindet, hat, wie man sagt, ein musikalisches Gehör. Auch dies geht manchen Menschen ab, die im übrigen recht gut hören: den Musiktauben. Dies ist aber noch immer nur die sinnliche Seite des musikalischen Gehörs. Es mag einer dieses in mangelhaftem Grade besitzen, z. B. reine Töne von unreinen nicht unterscheiden können, und doch für Musik seelisch empfänglich sein, auch vielleicht ein gutes, musikalisches Gedächtnis haben. Bei manchen überwiegt sogar das geistige Gehör über das sinnliche. Obschon nun dies ein Mißverhältnis ist, das an die Grenzen der Tonkunst führt und auch bei gewissen modernen Komponisten zutage tritt, so bleibt es dabei: wir müssen zugleich mit dem Geiste hören lernen, das dem sinnlichen Ohr Gebotene muß geistig begriffen und in dem Sinn gefaßt werden, wie es gemeint ist, wie es der Autor aufgefaßt haben will.

Man spricht von einem „zweiten Gesicht" und versteht darunter ein Sehen von Dingen und Personen, die nicht für das äußere Gesicht, nicht greifbar für die äußeren Sinne vorhanden sind, Erscheinungen, die nur das innere Auge sieht, aber nach außen projiziert. So gibt es auch ein zweites Gehör, das — ähnlich den Halluzinationen des Geistersehers — geistige Werte in Tönen verkörpert hört, sozusagen Gehörshalluzinationen, die zwar durch äußere Töne veranlaßt sind, aber viel mehr enthalten, als das äußere Ohr vernimmt. Die äußeren Töne sind nur das Medium, die Vermittler der Halluzinationen, die der Tondichter hatte, für den Hörer. So wenig die Notenschrift, wäre sie auch mit allen erdenklichen Vortragszeichen ausgestattet, das restlos wiedergibt, was der Komponist sagen wollte, und erst des reproduzierenden Künstlers bedarf, der das Tonstück auferweckt, ja wieder von neuem schafft, so wenig genügen die äußeren Töne, wenn nicht der Hörer durch dieselben in den Bannkreis des Tondichters sich ziehen läßt und im Geiste mitempfinden kann, was dieser in der Stunde der Inspiration empfunden hat. — Wir haben gesehen, wie schon der einzelne Ton eine ganz verschiedene Färbung erhält je nach der harmonischen Unterlage, die man hinzudenkt. Fast trivial klingt an und für sich das Motiv aus „Tannhäuser" (a):

a)



b)



Denkt man sich aber zu dem letzten *c* erst den f moll- und dann den *D*-Septakkord hinzu, so wird es interessant. Dasselbe ist der Fall bei Beispiel b. Wie ganz anders klingen die Melodietöne, wenn ich mir folgende Harmonie dazudenke:

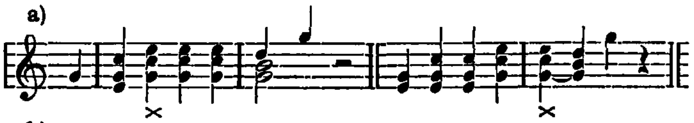


R. Strauß:



Ein ähnliches Experiment kann man beim Schluß eines beliebten Lieds von R. Strauß machen. Wie jeder einzelne Ton, so hat, wie wir sahen, auch der Moll- und Durdreiklang den verschiedensten Sinn. So ist z. B. der Quartsextakkord *g c e* vom apperzipierenden Geist bald als wirklicher Dreiklang (Konsonanz), bald als Vorhaltsakkord (Dissonanz) aufzufassen (a). Daß der Molldreiklang oft einfach als ein alterierter Durdreiklang, also nicht im Mollsinn zu nehmen ist, sei auch noch kurz erwähnt (b).

a)



b)

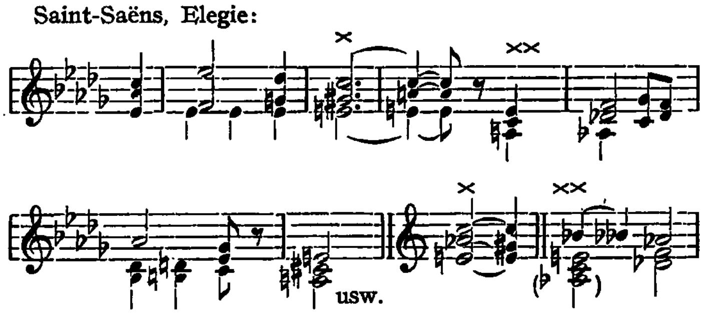


Von erstaunlicher Vieldeutigkeit ist der übermäßige Dreiklang (Hochquintklang) z. B. *c e gis*. Da in Wirklichkeit stets dieselben Töne erklingen, ob er *c e gis* oder *c e as* oder *his e gis* geschrieben wird, während er dadurch harmonisch einen ganz verschiedenen Sinn bekommt, auch seine Lage verändert wird, so betreten wir damit zugleich das Gebiet der Enharmonik. Man höre:



Wir hören mit dem ersten Akkord immer dieselben Töne, die aber jedesmal wieder auf ein anderes Tonartgebiet hinweisen: eine Art musikalischer Ideenassoziation, wobei durch den ähnlichen Wortlaut die verschiedensten Gedanken geweckt werden. Der vieldeutige Akkord gleicht manchmal dem Wort eines Rätsels (Homonym), das im verschiedensten Sinn gefaßt werden kann, z. B. = Strauß als Tondichter, als Vogel, als Blumenstrauß und Streit. Da die Doppelsinnigkeit häufig auch die Seele des Witzes ist, so macht die enharmonische Verwechslung manchmal den Eindruck eines geistvollen Witzes. Das sinnliche Ohr sucht das geistige zu betrügen, indem es dieselben Töne für etwas total Verschiedenes bietet, der Geist geht lächelnd darauf ein und nimmt den vorgeschwindelten Ton für den richtigen, er beugt sich der Macht der Sinnlichkeit. Manchmal sagen die Töne das gerade Gegenteil von dem, was gemeint ist; es gibt auch eine Ironie der Töne und besonders die moderne Musik ist reichlich damit bedacht.

Saint-Saëns, Elegie:



Hier ist der Hochquintklang *e gis c* zunächst als *e as c* zu denken, da er aber hernach nach a moll führt, verwandelt sich im Tönen für das geistige Ohr das *as* in *gis*, auch der zweite a moll-Dreiklang *a c e* ändert im Tönen seine Natur, indem das untere *a* sich in *bb* verwandelt (××).

Zur Genüge bekannt ist die Proteusnatur des verminderten Septakkords, zu dessen richtiger Auffassung stets das zweite Gehör vonnöten ist. Der äußeren Gestalt nach und fürs sinnliche Ohr gibt es nur drei solche Akkorde, in Wirklichkeit aber und für die geistige Auffassung zwölf, weil jeder vierfache Bedeutung hat. Seine Grundbedeutung ist ja die eines unvollständigen kleinen Nonakkords, so daß leicht zu erkennen ist, in welches Tonartgebiet er gehört, wenn zu ihm in seiner ursprünglichen Lage (als Septakkord) die untere große Terz hinzugedacht wird:



Interessant ist bei diesem Akkord, daß seine Umkehrungen zwar fürs Ohr immer wieder dieselben Septakkorde mit drei kleinen Terzen ergeben, für die musikalische Auffassung dagegen zu Sextakkorden werden mit übermäßiger Sekunde.

Von merkwürdiger Vieldeutigkeit ist auch der sogenannte Mollseptakkord. So erscheint z. B. der Akkord *d f a c* 1. als Septakkord der zweiten Stufe in C dur, 2. der vierten Stufe in a moll, 3. der sechsten Stufe in F dur, 4. der dritten Stufe in B dur, 5. als Septakkord der ersten Stufe von äolisch d moll, 6. als Septakkord der siebten Stufe von phrygisch e moll. Ja, auch innerhalb der betreffenden Tonart ist er noch von verschiedener Bedeutung:



So hat er in Beispiel 3 a die Bedeutung eines *d*-Septklangs mit ausgleichend vertiefter Terz, in 3 b ausgesprochenen Unterdominantcharakter und in 3 c vertritt er die Tonika mit einer Beimischung von der Unterdominante (ähnlich dem Dreiklang der sechsten Stufe). Die volkstümliche Wirkung dieses Akkords tritt deutlich zutage bei J. Dalcroze („Festival"):

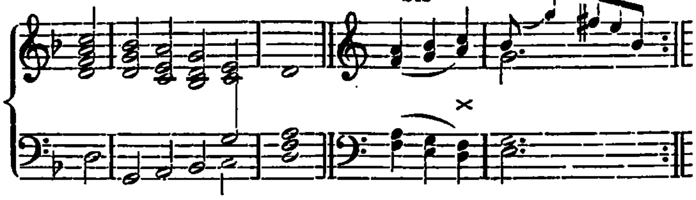


Aber auch in Tonstücken von ernsterem Charakter wird der Akkord gerne verwendet, besonders als Sextakkord, indem der Dreiklang *f a c* durch Beifügung des *d* einen weicheren Charakter bekommt; ein Mittelding zwischen Dur und Moll.

Von eigenartiger Wirkung ist der Akkord als Septakkord der siebten Stufe der phrygischen Tonleiter (6), während er als Septakkord der ersten Stufe der äolischen Tonreihe in *d* (5) demjenigen der sechsten Stufe in F dur verwandt ist:

6. (Mascagni) phrygisch

5. äolisch



Wir haben hier einen Wechsel von phrygisch e moll *(f)* und unserem Durmoll *(fis)*. Der Mollseptklang *d f a c* kann aber auch als bloßer Vorhaltsakkord erscheinen, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Mit dem Begriff „V o r h a l t“ treten wir in ein Gebiet ein, wo die geistige Auffassung von größter Bedeutung ist, indem sie über den sinnlichen Schein den Sieg davonträgt. Wir begegnen hier Dissonanzen, die für das Ohr unerträglich wären, wenn sie nicht durch den Geist gerechtfertigt würden. Wie es Leiden gibt, die uns zum Heil gereichen, Kämpfe und Wunden, die zum Siege führen, wo der Geist über den Körper triumphiert und sogar Schmerzen willkommen heißt, so ertragen wir in der Musik Dissonanzen, die aller Harmonie zu spotten scheinen, ohne Schmerz, ja mit Genuß, weil wir wissen, daß die Auflösung folgt. Es ist ja nur eine Frage der Zeit, daß zuletzt alles in Wohlgefallen sich auflösen muß. Die Zeit dauert kürzer oder länger, oft sogar sehr lange, wo Kampf und Widerspruch den Weg bezeichnen, aber der Geist erträgt sie, wenn er hoffen darf, daß der Streit zuletzt mit dem Siege endigt. Der Weg mag noch so dornenvoll sein, wenn er nur zuletzt zum Ziele führt. So kommt es, daß dem durch süßen Wohllaut und Konsonanzen oft ermüdeten und erschlafften Geist, die Dissonanz sogar einen besonderen Reiz gewährt, den Reiz des Kampfes, der Spannung, der Anspannung der Kräfte zum Widerstand. Nur wo die Dissonanz zum Prinzip gemacht und verewigt wird, empört sich zuletzt dagegen das musikalische Ohr, das Verlangen nach Wohllaut und Harmonie. Die Musik offenbart hier das in ihr waltende philosophische und mystische Element und manches durch Dissonanzen sich zu harmonischer Lösung hindurchwindende moderne Tonstück könnte uns an das Sprichwort erinnern, daß „Zeit Rosen bringt“. „Erwarte nur die Z e i t“ etc.

Daß es sich bei Dissonanzen nur um eine Frage der Zeit handelt, sieht man am deutlichsten am Vorhalt. Wir sind durch ihn längst gewöhnt, wir empfinden es als etwas ganz Natürliches und Selbstverständliches, die Harmonie der Tonika mit der ihr entgegengesetzten des Dominantseptakkords oder -nonakkords oder verminderten Septakkords zusammenklingen zu hören:



Bruckner, Es dur-Symphonie:



Beethoven, Sonate op. 2,2 Schluß: Mozart, Variationen:



Wir sehen, daß sogar unsere Klassiker manchmal den vollen Tonikadreiklang mit dem dissonierenden Dominantseptakkord im Vorhalt verbinden. Eine Verbindung des Tonikadreiklangs mit dem Dominantnonakkord in weiter Lage ergibt sogar einen Zusammenklang, in dem sämtliche Tonleitertöne vertreten sind (a):

a) b) Wagner, Rheintöchterterz.:

c)



Aus dem zweiten Beispiel (b) ersehen wir, daß sich auch ein alterierter Nonakkord (mit Hochquint) mit der Tonika verbinden kann. Wir stehen hier schon an der Grenze der Vorhaltsakkorde, wo man sich veranlaßt sieht, selbständige Akkorde zu konstatieren, weil der Begriff „Vorhalt“ sich als unzureichend erweist. Ausgesprochenen Vorhaltscharakter haben wieder die Akkorde bei c. Das Ohr hört solche Zusammenklänge — man schlage sie für sich besonders ohne Auflösung an! — als schreiende, ohrzerreißende Dissonanzen, der Geist beschwichtigt das Ohr, er löst den Widerspruch durch den Gedanken: Entwicklung in der Zeit. Ist doch die Musik ohnedies die Kunst der Zeit, des Werdens in der Zeit. Was der Maler nicht leicht vermag, das ist gerade die Aufgabe der Musik: das werdende Leben, die Schönheit des Werdens darzustellen. Sie gibt das Bild der von einem Mittelpunkt aus sich entfaltenden, im Kampf sich versöhnenden, zum Ganzen sich formenden Kräfte der Natur und des Geistes, sie zeigt uns die Vielheit, den Widerstand und Streit der einzelnen Lebensmächte, aber als Kunst hat sie doch zuletzt die Schönheit zum Ziel und läßt aus dem Kampf den Frieden hervorgehen, und zuletzt alle einzelnen Bewegungen in einem gemeinsamen Schluß, als dem Bild des gemeinsamen Lebensgrundes derselben, zusammenkommen. In der Musik soll nicht alles auf einer Ebene (wie in der Malerei) im Moment der Gegenwart zusammentreffen; sie zeigt uns alles im Fluß, ein vorüberfließendes Leben, das nur im zusammenfassenden Geist als Ganzes wirkt. Der Geist versteht ebenso das Getrennte zu verbinden wie das Verbundene auseinanderzuhalten. Was beim Vorhalt dem sinnlichen Ohr widerstrebt im Zusammenklang, das weiß das geistige zu trennen und zu unterscheiden, wodurch der Widerspruch sich löst.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Gespräch zwischen fünf Musikern im Künstlererholungsheim nach einem Vortrag über die Lehrerprüfungsfrage.

Personen: S.: interessiert sich nebenbei für die soziale Frage. V.: mit juristischem Einschlag interessiert sich für das Versicherungswesen, als Laie ist er natürlich Ketzer. O.: wenn die anderen Herren der Spiegel der kommenden Zeit sind, so ist er der Spiegel der gewordenen Zeit. E.: erzählt gerne Geschichten. L.: der Pädagoge an sich.

Ort: ein schattiges Plätzchen unter ehrwürdigen Tannen.

Zeit: im Sommer 1913 früh 10 Uhr nach dem ersten Frühstück.

S.: Das war gestern abend wieder ein merkwürdiger Vortrag.

V.: Und doch paßte er vollkommen in den Rahmen des Ganzen, man würde sich doch wundern, hier irgendeine Frage anders als vom weitesten Standpunkt aus behandelt zu sehen.

O.: Ein unpraktischer Standpunkt und (lächelnd) deshalb leider etwas unmodern. Heute kann man nicht mehr philosophierend durchs Leben gehen, heute muß man rechnen.

V.: Eben deshalb ist der im gestrigen Vortrag vertretene Standpunkt der modernste, der möglich ist. Wir leben im

Zeitalter der Synthese, alles wird zusammengefaßt in große Einheiten, man bildet nicht nur unter den Einsichten, sondern auch unter den Menschen Gruppen. Ueberall sucht man neue Zusammenhänge zu entdecken und zu schaffen.

O.: Und doch war etwas erschreckend Unmodernes in den gestern entwickelten Anschauungen, etwas Rückständiges.

S.: Da haben Sie sehr unrecht. Aber ich begreife Ihren Standpunkt. Er war auch einmal der meinige. Seien Sie nur erst etwas länger hier, dann werden Sie uns verstehen. Es wird hier nichts vertreten, was sich nicht restlos aus den einmal angenommenen Grundanschauungen entwickeln ließe.

O.: Ich muß eine unbestechliche Logik in der Entwicklung der gestern gehörten Gedankengänge anerkennen, aber der Grund, auf dem sie aufgebaut sind, scheint mir um so mehr einer logischen Durchleuchtung zu bedürfen. Sind denn die „einmal angenommenen Grundanschauungen" richtig? Von welchen Voraussetzungen geht man denn hier aus?

S.: Das läßt sich nicht in wenige Worte fassen, man muß sich allmählich mit der ganzen Atmosphäre hier vertraut machen, um so am Ende hinter die letzten Gründe zu kommen. Das ist hier genau so wie draußen in der Welt auch. — Allerdings Konzessionen und Kompromisse sind im Gegensatz zur heutigen Gewohnheit bei der Aufstellung von Grundprinzipien bei uns verpönt.

V.: Das gibt verblüffende Entdeckungen, die aber keine andere Schwierigkeit für ihre praktische Verwirklichung zeigen, als die Tatsache, daß das getreue Fähnlein, das für sie kämpft, in der Welt noch ziemlich isoliert dasteht, weil ihm seine Bundesgenossen (die sicher irgendwo ebenso verborgen existieren wie dieses Heim) noch nicht entdeckt sind.

S.: Und doch werden diese wenigen Getreuen eines Tages den ihnen entgegenstehenden „modernen" Standpunkt in den Orkus verschwinden sehen.

V.: Das ist es, was sie jetzt schon lächeln macht, mitten im heißen Kampf.

S.: Der hier vertretene Standpunkt ist unsterblich, da er eine Wahrheit enthält, die über die Gegenwart hinaus Bedeutung hat.

V.: Die meisten Musiker, ja, die meisten Menschen tragen diesen „veralteten" Standpunkt in ihrem Herzen als die keimende Weisheit einer neuen Zeit.

O.: Ich verstehe Sie nicht, mir scheint der moderne Standpunkt, den Sie angreifen, durchaus das Richtige zu treffen. Es wäre bedauerlich, wenn die Notwendigkeit staatlicher Examina für unsere Musiklehrer nicht in weiteren Kreisen in seiner ganzen Bedeutung erkannt wäre.

E. (murmelnd): Die Examina schützen doch nur immer wieder die Talentlosen.

V. (lächelnd): Ja, es scheint mir auch besser, daß ein faules Genie unterrichtet als eine fleißige Null (und die Nullen sind doch diejenigen, die im Durchschnitt die besten Examina bestehen, weil es eben so viel leichter ist, sich etwas zu merken, als etwas zu verstehen und so viel leichter, mit den Fingern zu zappeln, als Musik zu machen). Wer Kunst im Herzen hat und zum Künstler heranwachsen will, hat keine Zeit und darf sich auch um seiner Entwicklung willen nicht erlauben, Wissen auf einem anderen Wege zu erwerben, als dem der eigenen, aus dem Inneren schöpfenden Erfahrung.

S.: Man sieht heute vor allen Dingen in den Kreisen, die den Mund oder die Feder haben, um sich einwandfrei zu äußern, nur immer die sogenannte Rechtlosigkeit der Musiker und Musiklehrer. Es ist, als ob man nicht sehen wollte, daß die Art unseres Berufes einen anderen Schutz, als den durch die eigene innere Qualität garantierten, unmöglich macht.

O.: Aber ich bitte Sie, haben Sie denn den heutigen sozialen Standpunkt noch nicht erfaßt, von dem allein man jede Berufsfrage nur entscheiden darf?

S.: Erfaßt, ja, und deshalb wieder aufgegeben.

V.: Und das mit Recht, denn dieser soziale Standpunkt ist so antisozial wie möglich. Er versucht Dinge zu organisieren und zu ordnen, die nicht zu ordnen sind, es sei denn, die Menschen würden auf einmal alle vollkommen und fehlerfrei.

S.: Sie haben den wundesten Punkt der ganzen Sache berührt. Diese sozialen Einrichtungen rechnen alle nicht mit der Verschiedenheit der menschlichen Veranlagung.

E.: Solange es verschiedene Entwicklungsstadien gibt (und das wird wohl der Fall sein, solange die Erde besteht), so lange wird es unmöglich sein, allgemeingültige Verordnungen zu treffen, die mit Glück in das Privatleben des einzelnen eingreifen. Alle derartigen Verordnungen müssen sich in den Grenzen, die das Selbstbestimmungsrecht nicht beeinträchtigen, halten. Darum legten weise Staatsmänner den größten Wert auf eine seelische Bildung des Volkes, weil sie wußten, daß alle äußeren Vorschriften nur die gröbste Ordnung herstellen können, während das soziale Leben in seiner eigentlichen Gestalt und seinen feineren Verzweigungen nur durch ein sich ständig hebendes sittliches Niveau der Menschen im normalen Gang erhalten werden kann. Gesetze sind im besten Falle Ausdruck des Willens der sittlich Reifen, aber für die Unreifen immer ein unliebsamer Zwang. So notwendig dieser in einer Welt ist, in der die Unreifen stets in der Ueberzahl vorhanden sind, so muß man sich doch hüten, eine gewisse Grenze zu überschreiten, sonst bäumt sich die gesunde Natur auf. Die Schwachen sollen doch gestützt werden durch die Gesetze. Wehe dem Staat, der sie aus Furcht knebelt. Auch der sittlich Schwache will und muß sich frei fühlen können. Ganz abgesehen aber von dieser Notwendigkeit, das Recht selbst des Kleinsten auf individuelle Freiheit zu achten, mißlingen ja derartige Versuche, die Welt der Unreifen nach den Wünschen der Reifen durch aufgepfropfte äußere Maßnahmen zu gestalten, immer wieder.

L.: Deshalb werden auch Berechtigungs- und Befähigungsnachweise niemals das leisten, was man von ihnen erwartet. Die Menschen sind zu verschieden, als daß man aus der Lösung einiger, ihnen gestellter Aufgaben zuverlässige Schlüsse auf ihre innere Reife ziehen könnte. Um das einzusehen, braucht man nur die unglückselige Fähigkeit der Menschen, sich auch geistig Unverdautes zu merken, zu kennen. Wer kann leugnen, daß die meisten Prüflinge nach bestandenem Examen glauben, eine innere Entwicklung durchgemacht, einen gewissen Reifezustand erreicht zu haben? Und was ist in Wahrheit geschehen?

V.: „Bildung" ist erworben worden. Aeußere Zeichen hat man sich angeeignet, mit denen man innere Qualitäten sich und anderen vortäuschen kann.

L.: Unser gesamtes Unterrichtswesen von der Volksschule bis zur Hochschule leidet, und droht einzugehen unter dem unleidlichen Zwang der Prüfungsordnungen. Wie oft hat man schon versucht, sie abzuschaffen, und jetzt will man unseren Beruf damit vernichten?

V.: Die Prüfungen zu beseitigen, würde keinen Zweck haben, solange die Art des Unterrichtens weiter besteht, deren logischer Abschluß sie sind.

O.: Sie meinen, unser Unterrichtswesen wäre auf die Vermittlung äußerlicher Kenntnisse zugeschnitten? Sie dürfen doch nicht übersehen, was man beabsichtigt!

L.: Das Tun darf dem, was man erreichen will, nicht ins Gesicht schlagen.

O.: Ich verstehe Sie nicht. Sie sitzen behaglich in Ihrer Anschauung drin und machen gar keinen ernsthaften Versuch, mich irgendwie in sie einzuführen.

S.: Daran ist etwas Richtiges. Aber wir wollen nicht, weil wir nicht können. Und wenn es möglich wäre, die Resultate unserer sämtlichen Ueberlegungen auf diesem Gebiete zusammenzufassen, so würden wir es nicht tun. Wir würden fertige Resultate geben, ohne daß doch auf Ihrer Seite die Voraussetzungen geschaffen wären, die es ermöglichten, daß Sie das Gesagte ganz verstehen und vor allem billigten. Wir wollen ja eben dieser Art Wissen zu verbreiten entgegenwirken. Wir dürfen also weniger unsere Resultate scharf formulieren, als vielmehr den Interessenten gegenüber den Versuch machen, ihn in dieselben Gedankengänge einzuführen, die wir gehen mußten, um zu unseren Ergebnissen zu kommen. Wir geben Ihnen unser Handwerkszeug, weiter nichts. Wir geben Ihnen Gesichtspunkte. Darin besteht unsere Art, zu lehren. Nun können wir Sie nur bitten, es uns nachzutun, und alles innerlich mitzuerleben, was Sie hier hören. Das übrige kommt von allein. Am Ende zimmern auch Sie sich selbst das gleiche Haus.

V.: Sie dürfen sich nicht wundern, wenn bei unserer Debatte über die Lehrerfrage von dieser selbst nur wenig die Rede ist. Wir sprechen gern in Bildern, und schaffen Voraussetzungen. Im übrigen überlassen wir aus Zeitmangel und, wie Sie ja eben gehört haben, aus Prinzip es Ihnen, die nötigen Schlüsse zu ziehen.

O.: Sie setzen sich dann der Gefahr aus, daß ich die Schlüsse für meine eigenen halte.

L.: Das macht nichts, daran sind wir gewöhnt. Bitte, hören Sie. Unsere erste Frage muß lauten: Worin besteht die beklagte herrschende Not im Musiklehrerstande? Und die Antwort heißt: Der Scharlatan genießt als Lehrer fast mehr Ruf und hat mehr Erfolg als der Fachmusiker.

V.: Man ist nun geneigt, die Ursache nicht in der Unwissenheit des Publikums (also in schlechten Lehrerfolgen) zu suchen, man sieht die Wurzel des Uebels nicht in sich, sondern in dem bösen Nachbar, und fragt deshalb gewöhnlich schnell darauf: Wie kann der böse Feind gefesselt werden? Weil man oberflächlich hinsieht, bemerkt man nicht, daß die herrschende Not eine Folgeerscheinung ist, die zu bekämpfen keinen Zweck hat, solange die Ursache weiter besteht.

S.: Ja, das ist das Charakteristikum für die modernen, sozialen Maßnahmen, daß ihre Wirkung dadurch illusorisch gemacht wird, daß die Ursachen des Bösen meist sorgfältig umgangen und dadurch konserviert werden.

O.: Und wie beantworten Sie die Frage nach der Ursache der von Ihnen als bestehend anerkannten großen Not?

S.: Wir sehen sie zuerst in den sozialen Anschauungen unserer Zeit.

L.: Heute ist alles auf Leistungsfähigkeit zugespitzt. So berechtigt das Streben nach Leistungsfähigkeit ist, so darf

man doch nicht, wie es leider geschah, darüber vergessen, daß der Mensch keine Maschine ist. Man glaubt Leistungen erzeugen zu können, wenn man die Merkmale der Leistungen einpaukt. Echte Leistungen setzen erheblich mehr voraus, als ein Wissen und Können. Weil dieses „mehr“ aber so schwer faßbar ist, und sich nicht in Lehranweisungen und Examensfragen bannen läßt, hat man es immer mehr übersehen, und die Pädagogik hat allein auf die Vermittlung von Merkbarem und Fertigkeiten ihr Augenmerk gelenkt.

V.: So kam es, daß das Lehrertum wahre Unterrichtsorgien feiern konnte.

S.: Leider vergaß man lange Zeit zu fragen und frägt heute noch zu zaghaft und nebenbei, ob die aufgewendete Mühe denn auch dem tatsächlich geernteten Erfolg entspricht.

O. (lächelnd): Also Produktionskostenberechnung streben Sie an! Das entspricht ja ganz der modernen, kaufmännisch praktischen Auffassung.

S.: Richtig. Aber wir sind Gegner einer Auffassung der Welt als Geldmarkt und Handelshaus. Wir halten es für einen Mißbrauch jeder Produktionskostenberechnung, und handeln damit auch sicher im Sinne ihrer Begründer, daß damit Renten geschunden werden sollen. Wir werfen sie aber auch nicht fort, wie die modernen Idealisten, aus Angst, daß Mißbrauch mit ihr getrieben werden könnte. Eine möglichst klare Einsicht in die Wirkungen unserer Maßnahmen ist unbedingt erforderlich für unsere Zwecke, die Förderung der, und speziell unserer Kultur.

V.: Die Anwendung des eben Gesagten ist nicht schwer. Wir behaupten, die heute beliebten Maßnahmen, das soziale Leben zu fördern, entsprechen in ihrer Wirkung nicht im entferntesten der aufgewendeten Mühe. Sie sind also schädlicher als gar keine Maßnahmen. Nehmen wir ein Beispiel, die neue Versicherungsordnung, die ja auch uns Musiker angeht. Jeder Einsichtige betrachtet sie als einen Todesstoß für die gesunde Entwicklung. Der Staat täuscht sich, wenn er glaubt, damit wirklich eine Sicherheit erlangt zu haben, die ihm die Erleichterung seiner Pflichten verschaffe. Ein Heer von Beamten verschlingt einen großen Teil des Verdienstes der Versicherten auf Nimmerwiedersehen. Werden dadurch auch wieder Menschen besoldet, so werden diese doch aus sozial wichtigeren Berufen fortgezogen und Geld wird vergeudet, das jedem einzelnen von größerem Nutzen sein könnte, wenn er es auf eine Bank trüge, wo es ihm die wohlverdienten Zinsen direkt abwirft. Was bleibt für die Zahlenden an Versicherungsgeldern, die er einmal vielleicht (!) herausbekommt? Was ist ihm die kleine Summe, die er erhält, wenn er alt ist, gegen die Summe, die er in der Gegenwart fortgibt. Ich überlasse es Ihrem Urteil, ob Sie es nicht etwas viel finden, wenn einer bei 900 M. Jahreseinkommen 78.20 M. jährlich Versicherungsgelder zahlen muß, nur um, wenn er vielleicht einmal alt wird und vielleicht in Not kommt, eine Entschädigung zu erhalten, die es ihm gerade unmöglich macht, zu verhungern.

S.: Wenn man die Versicherungswut unserer Tage sieht, möchte man meinen, früher wären alle alten Leute und Invaliden jämmerlich zugrunde gegangen. Es gibt Beispiele genug aus dem modernen sozialen Leben, die beweisen, daß es trotz der heutigen Maßnahmen nicht möglich ist, Not zu verhindern, wo das Schicksal gebieterisch Not als Lebensarznei verordnet. Die Versorgung der Individuen läßt sich nicht kaufmännisch berechnen, da spielen Faktoren mit, die wir Menschen nicht übersehen können.

V. (lächelnd): Verstehen Sie das Wort übersehen bitte richtig, denn in einem ganz törichten Sinne werden diese Faktoren heute gründlich übersehen.

L.: Alle unsere Maßnahmen sollten auf jeden Fall da ihre Grenze finden, wo die Berechnungsmöglichkeit für den Menschen aufhört, denn nur das ganz zu Berechnende können wir gut und richtig berechnen, bei allem andern werden wir nur Kraft verschwenden und mehr Schaden als Nutzen stiften. Welche immense Kraft wird heute vertan für die ungewisse Zukunft! Wie mordet man dadurch die Gegenwart und führt so die Leistungsunfähigkeit schneller herbei, als sie ohne diese Sorge eingetreten wäre.

V.: Die ernste Arbeit, die zur Durchführung der Versicherung erforderlich ist, nimmt so die Aufmerksamkeit in Anspruch, daß die Menschen über die Unmöglichkeit des ganzen Unternehmens hinweggetäuscht werden. Unser Freund L. könnte Ihnen einen interessanten Vortrag über ein aus der modernen naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung wachsendes Glauben-Wissen halten, das in der Gesetzmäßigkeit des Alls keine Ursache findet, auch nur für ein Haar auf unserem Haupte zu sorgen.

L.: Jeder von uns ist ein Entwicklungsprodukt, auch was wir unseren Charakter, unsere Anlage nennen, ist ein wichtiges Resultat des Entwicklungsprozesses. Es kann deshalb nicht verloren gehen. Die geistige Entwicklung, die jeder von uns durchgemacht hat, die Summe seiner ganzen Bewußtseinsvorgänge bilden ein unvergleichliches, einziges Resultat, das keine Wiederholung im Weltganzen findet, weil jeder Mensch unter anderen Umständen lebt und wird. Die Natur kann nun das von mir erreichte Entwicklungsstadium nicht mit meinem Tode aufgeben, es wäre dann notwendig, das von mir Erreichte wieder zu gewinnen durch einen Anfang von vorn. Damit wäre die Entwicklung der Welt unmöglich gemacht. Der Punkt, den die Natur mit mir erreicht hat, wenn ich sterbe, den muß sie bewahren, um ein neues Individuum von diesem Punkte, und zwar genau von diesem Punkte weiterstreben zu lassen. In diesem Sinne bin ich unsterblich. Wenn ich aber unsterblich bin, kann auch innerhalb meines Lebens nichts geschehen, was meiner inneren Entwicklung (und auf die kommt es allein an) hemmend entgegentreten könnte. Im Gegenteil werden alle Schicksalswendungen Anpassungsforderungen sein, die ich im Hinblick auf meine Unsterblichkeit nur freudig begrüßen, aber niemals fürchten kann. Aus solcher Weltanschauung wächst von selbst der Verzicht auf das, was unser öffentliches Leben an tiefer einschneidenden Versicherungs- und Schutzmaßregeln für nötig hält.

E.: Die äußeren Umstände passen immer zu den Menschen, die von ihnen betroffen werden; es kann doch kein Zufall sein, daß jeder Mensch, aber wirklich jeder Mensch ohne Ausnahme immer gerade das erlebt, was ihm seine Fehler am schmerzlichsten zum Bewußtsein bringt, so daß er es gerade nur dann ertragen könnte, wenn er sich überwände.

L.: Es muß immer mißlingen, wenn man die Taten innerlich reifer Menschen tut, ohne selbst reif zu sein. Uns kommt es heute auf solche trügenden Taten an, und je deutlicher sich die Aussichtslosigkeit solchen Versuchs, das Schicksal zu betrügen, zeigt, um so krampfhafter werden die Anläufe, doch noch durch äußere Maßnahmen innere Maßnahmen zu ersetzen.

V.: Wir müssen die Irrtümlichkeit des Satzes erkennen: Wissen ist Macht, oder wir müssen besser seine eigentliche Bedeutung verstehen lernen, die besagt, daß aus eigener Entwicklung quellender Besitz das Mittel für den Erfolg ist.

L.: Die Methode macht's nicht. Die Erfahrung zeigt deutlich, daß eine nach „Schwierigkeitsgraden geordnete“ Wissenschaft eine ganz andere Ordnung aufweist, als sie ein lebendig wachsender und aus seinem inneren Erleben sich entwickelnder Mensch braucht. Man muß auf das Einpauken von Wissensstoff überhaupt verzichten, und die Entwicklung des Menschen von innen heraus zu fördern suchen. Gibt denn unsern Pädagogen die Tatsache gar nicht zu denken, daß der Mensch um so besser aufnimmt, und um so mehr leistet, je reifer er als Individuum ist!

E.: Wer da nicht hat, dem soll genommen werden. Wer nicht aus sich heraus erwirbt, dem wird äußerlich Erworbenes nur schaden. Wir töten mit dem üblichen Vorgehen das lebendige Wissen und die Unverständigen, denen wir es aufzwingen wollen, dazu.

O.: Jetzt machen Sie mich neugierig, wie sie dieser Not entgehen wollen, und wie sie bei solchen Grundsätzen zu erziehen gedenken.

L.: Genügt Ihnen, um das zu erkennen, nicht die Einsicht in die zu meidenden Fehler? Haben Sie nie erfahren, daß die Wahrheit unaussprechlich ist? Dadurch unterscheiden sich die falschen Wege von dem allein richtigen, daß die ersteren direkt und peinlichst genau aufzuzeigen sind, während der letztere nur beschrieben werden kann durch Markierung der Irrwege. Darum fürchten sich doch die geistig kurzsichtigen so rasend vor dem Beschreiten, ja vor dem Anerkennen des richtigen Weges, weil sie kein Organ haben, um durch einen Ueberblick über das erkannte Falsche ein Gefühl für das Richtige in sich entwickeln zu können. Irrwege vermögen wir als solche zu erkennen, und die Warnungstafeln zu nennen, der richtige Weg ist nur innerlich zu erschauen, darum muß ihn jeder selbst suchen und finden, und selbst finden, um ihn zu besitzen.

O.: Also auf den eigenen Besitz kommt es an, wie gewinne ich den aber, wenn nicht durch Studium und Lernen?

L.: Durch Erfahren, durch Erleben. Diese Worte sagen den allermeisten Menschen nichts oder wenigstens nicht das, was sie für uns bedeuten. Hinter den wahren Sinn dieser Worte kommt man nur durch Not! Wenn man nämlich keine andere Möglichkeit des Fortschreitens mehr hat, dann greift man zum eigenen Tasten und Suchen, dann greift man zum Versuchen. Dann fängt man an, sein Gefühl, sein Empfinden, seine Intuition zu fragen, so kommt man zum Erleben. Wollen wir also die Menschen zum Erleben bringen, so müssen wir ihnen mit aller möglichen Schärfe beweisen, daß andere Wege ungangbar sind, in unserem Falle also, daß man sich nicht entwickelt durch Pauken der fertig übernommenen Resultate fremder Erfahrungen und fremder Erlebnisse. — Ich kann Ihnen zum Troste sagen, daß das Ungenaue, Unfaßbare des Erlebens sich nach und nach in ein klares Fühlen verwandelt, so daß man am Ende hier sicherer schreitet, als auf dem üblichen Wege des intellektuellen Grübelns.

O.: Wenn Sie sagen, es sei heute dem Zufall überlassen, ob und wie der angebotene Lehrstoff vom Schüler verarbeitet

wird, dann muß folgerichtig nach Ihrer Meinung die wirkliche Pädagogik erst entdeckt werden.

L.: Richtig, nur zu richtig! Ist sie aber nicht vielleicht schon entdeckt?

O.: Dann wäre sie längst bekannt, denn Sie können doch den heutigen Pädagogen nicht einen fast übergroßen Durst nach neueren Erkenntnissen absprechen!

L.: Im Gegenteil, ich weiß, daß wir heute in einer Zeit leben, die mit allen Fasern ihres Herzens nach tieferer und noch tieferer Einsicht strebt. Eben deshalb macht ja unsere Zeit größere Fehler, weil sie mehr sucht.

V.: Bekannt ist die wahre Pädagogik nicht, weil ihrem Bekanntwerden als größtes Hindernis die moderne Lebensanschauung entgegensteht.

S.: Wir haben Ihnen ja Beispiele genannt, die zeigen, wie viele Anschauungen von heute erst Fiasko machen müssen, ehe man für unsere Wege zu haben ist.

L.: Da die innere Entwicklung nicht nur meistens unauffällig vor sich geht, sondern auch noch anfänglich einen recht unvorteilhaften Schein erzeugt, so können wir nur Hoffnung haben, Menschen für uns zu gewinnen, denen der alte Weg wirklich nichts mehr bieten kann.

O. (nachdenklich): Sie werden wohl viel Anhänger finden.

V. (die Bemerkung überhörend): Ja, vielfach ist man überzeugt davon, daß man den entgegengesetzten Weg schon versucht und ungangbar gefunden habe, und daß man trotz der übergroßen Mängel des jetzigen Weges ihn nicht verlassen kann, will man nicht im Nichts enden.

L.: Man hat eben kein Vertrauen zu dem Entwicklungstrieb der Natur, sonst würde man nicht zu der törichten Annahme kommen, es wäre besser, das Schädliche zu tun, als gar nichts zu tun.

S.: Die Hast des modernen Lebens beweist, wie unbehaglich sich die Menschen im Grunde heute fühlen, sie ahnen es dunkel, daß sie auf einen Abgrund zulaufen, sie sind betrunken, wie der Soldat in der blutigen Schlacht, der schließlich voll Wut das Verderben aufsucht, da wo es am ärgsten haust, um nur ja nicht erwachen zu müssen.

O.: Sie scheinen mir jetzt aber doch von unserem Thema abzukommen. Darf ich darauf zurücklenken.

V.: Wir sind streng genommen, mit keinem Wort von unserem Thema abgewichen. Sie werden, wenn auch nicht heute, so uns doch eines Tages zugeben müssen, daß unsere Auseinandersetzungen die unentbehrliche Grundlage für die spezielle Frage bilden, die der gestrige Vortrag behandelte und auf die Sie meinen, zurücklenken zu müssen! Wir sind zu der Ueberzeugung gekommen, daß jede Einigung über eine Frage sich von selbst ergibt, wenn man gegenseitig versucht, die Voraussetzungen sich mitzuteilen, von denen man ausgeht. Ihre Voraussetzungen kennen wir, es sind die offiziellen Voraussetzungen unserer Zeit. Die unserigen versuchten wir Ihnen eben anzudeuten, aber da unser Thema zu groß ist, um überhaupt in einem Gespräch erledigt und folgerichtig behandelt zu werden, so greife ich mit Freuden Ihre Anregung auf, um von einer anderen Seite an unser Problem heranzutreten. Ist es Ihnen noch nie aufgefallen, daß in allen Berufen fast immer die Autodidakten, die Laienbrüder es sind, die die großen Fortschritte bewirken, die das ausdörrende Blut der Berufe wieder auffrischen, lebendig erhalten.

E.: Ja, das ist eine Tatsache, man braucht nicht erst Beispiele dafür zusammenzusuchen.

L.: Auch die Ursache dieser Erscheinung ist leicht zu entdecken. Wenn die aufgepfropfte Bildung das Eigenleben tötet, wie wir es als Tatsache erkannt haben, kann immer nur da Leben und Fortschritt entstehen, wo Bildungslücken vorhanden sind. Dort schlägt die eigene Erfahrung aus, und ist die Lücke groß genug und kann das neue Reis wuchern, dann drängt es die fremde Firnisschicht weiter zurück, macht sie brüchig und durch die Risse treibt das eigene Wesen immer neue und immer mehr Triebe, und ein Suchen und Wachsen beginnt, daß es eine Lust ist.

S.: Nun die Pädagogik weiß, daß bei diesem Vorgang meist aller Lack abbröckelt, man also alles Gelernte vergißt, wenn man auch später wünschen sollte, es wäre manches erhalten geblieben, damit es im Verlaufe der eigenen Entwicklung allmählich verarbeitet werden könnte.

L.: Das ist nun mal so. Erst muß der Mensch selbst suchen und zu eigenen Erfahrungsresultaten kommen, ehe er die Erfahrungsresultate anderer zu würdigen versteht und sie, Schlüsse von sich aus ziehend, allmählich verwerten kann. Je später der Versuch gemacht wird, sich selbst durchzusetzen, um so mehr geht alles drunter und drüber, davor muß man sich nicht fürchten.

S.: Es geht ja jetzt schon alles drunter und drüber, und weil man dabei den Mut verliert, schreit der ganze Musikerstand nach Staatshilfe, nach der wohltuenden Zwangsjacke, die man für andere herbeizieht, ohne daran zu denken, daß man einst selbst unter ihr zugrunde geht.

V.: Das Tohuwabohu, das heute in unserem Berufe herrscht, ist ein Zeichen neuen Werdens, man sollte es preisen, und nicht wünschen, es würde polizeilich unterdrückt. Gleichheit ist immer nur das Ideal der Negativen gewesen. Die Genielosen waren ja immer in der Ueberzahl, aber früher galt die Masse nichts, heute gilt sie alles, und da zögern denn die Genielosen nicht, das Heft nach Herzenslust zu drehen und zu wenden, das man in ihre, ach so unfähige Hand gegeben. Oder glaubt einer von den anwesenden Herren, daß die tiefere Einsicht es je zu Massenaufgebot bringen wird? Und dann, können Sie sich überhaupt Leben denken ohne Ungleichheit?

L.: Davon sind ja selbst die Anhänger der Massenbewegung überzeugt, wenn man sie in nüchternen Momenten erwischt. Aber wer denkt heute in solchen Fällen logisch und konsequent? — Jetzt soll eben die Musik staatlich beaufsichtigt werden [1]. Ich möchte nur wissen, warum die Befürworter solcher Ideen ihren Gedanken nicht zu Ende denken, da würde ihre Unhaltbarkeit sich doch sofort erweisen. Vom Lehrer geht's zum ausübenden Musiker, vom kleinen zum großen Künstler. Der nächste Caruso wird sein Examen bestehen müssen, sonst darf er eben einfach nicht tun, was er von Geniesgnaden kann. Alle die großen Laienmusiker, die wir gehabt haben, sind in der Zukunft unmöglich.

V.: Wenn wir schon überzeugt sein müssen, daß kaum einer der Großmeister unserer Kunst das heutige Examen bestanden hätte, so müssen wir ganz verzagen bei dem Gedanken, was die mittleren und kleinen Künstler — ich rede wohlgemerkt nur von Künstlern — wohl angesichts eines Examens anstellen würden. Warum treten unsere namhaften Künstler nicht gegen diesen Examenunfug auf? Man denke sich Flesch und Casals vor einer Prüfungskommission. Ach, Casals hat es gut, denn sicher wird man nur in Deutschland diesen Gedanken praktisch ausprobieren.

L.: Man hütet sich, die Künstler zu fragen, man fragt nur die Musiklehrer, auf die die Künstler alle nicht gut zu sprechen sind, weil ihnen die Vaterschaft dieses Magister Bartolo nicht sehr ehrenvoll scheint. Bitte mißverstehen Sie mich nicht. Ich will und kann nicht das Lehrertum herabsetzen. Ich spreche nur von dem Pseudolehrertum, das sich heute breitmacht. Denken Sie doch, unsere Prüflinge müssen an den staatlichen Konservatorien Kompositionen größeren Umfanges in den Abgangsprüfungen als Prüfungsarbeit herstellen! In der Schule kommt man zur Einsicht, daß der Aufsatz der beste Erzieher zur Schundliteratur ist, weil er eine Form beherrschen lehrt, unabhängig von der zur Beherrschung des Inhalts nötigen geistigen Reife, und wir fallen in denselben Fehler in der Musik, den man dort anfängt, zu überwinden. Wird es nicht jedem Menschen lächerlich erscheinen, wenn wir Dichterschulen eröffnen würden mit Abgangsprüfung, in der ein Epos oder ein Drama als Examensarbeit gefordert würde?! Ein Kunstwerk ist kein konstruiertes Gemache. So eine Examensymphonie ist ja das Erbärmlichste, was es gibt. Man beleidige die Techniker nicht, indem man auf ihre baulichen Konstruktionen verweist. In diesen steckt, wenn sie tauglich sind, unendlich viel mehr, als eine gelöste Rechenaufgabe. Wenn dem nicht so wäre, müßten unsere landläufigen Mathematiker äußerst praktische Menschen sein, was bekanntlich nicht der Fall ist. Ich kann hier nicht vom Kunstwert der Werke unserer großen Techniker reden, ich kann hier nur behaupten und gegen die Annahme auftreten, als ob künstlerisches Schaffen an sich identisch wäre mit nüchternem, kaltem Konstruieren. Die Form eines Kunstwerkes wächst aus der Notwendigkeit, anderenfalls ist es kein Kunstwerk. Der Künstler muß! und er ist Künstler, weil er sich soweit erzogen hat, daß er fähig ist, den inneren Zwang voll zu erkennen, anderenfalls könnte er ihm nicht folgen. Was ist denn der Kampf eines Beethoven anderes, als der so schwer glückende Versuch, das innerlich Geschaute getreu wiederzugeben! Ein echtes Kunstwerk ist das absolute Gegenteil von dem, was die Herren Musiklehrer in ihren Examen fordern. Auch ist dies nicht der Weg, sich zum Kunstschaffen vorzubereiten, sonst müßten unsere besten Theoretiker die besten Komponisten sein! Man lernt Komponieren niemals durch Pauken und Büffeln. Das Komponieren ist ein Geschenk und ein Resultat reichen inneren Erlebens. Wer Musik denkend, der Form nach in sich aufnimmt, hat vertan als Künstler. Nur wer Musik erlebend dem Inhalt nach in sich aufnimmt, hat die Möglichkeit, sein Erleben wieder in der Sprache der Töne auszudrücken. Die Gesetze der Form sind doch überhaupt nur für den unkünstlerischen Philologen da, der nur das Aeußere sieht und es deshalb für das allein Seiende hält. Diese armen Leute schälen das Knochengerüst aus dem lebendigen Körper und wundern sich, daß der Mensch dabei stirbt. Vielleicht merken sie es oft gar nicht. Gut, ihr Theoretiker, ihr vermögt das Knochengerüst der Form aus dem lebendigen Körper des echten Kunstwerks herauszunehmen, aber Hand aufs Herz, ihr ehrlichen Pfuscher, glaubt ihr wirklich, Ihr Anatomen

[1] Vergl. dazu: „Merker", Wien, laufender Jahrgang, I. Maiheft. Howard: Kritik des I. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses Berlin 1913.

könntet nun Menschen machen, die Form wäre nicht durch den Inhalt bedingt, sondern der Inhalt durch die Form? Es ist der Geist, der sich den Körper baut, sagt Goethe. Aber Wagner braut ewig an seinem Homunkulus. Was soll man mit solch Wahnwitzigem machen?

O.: Sie werden hitzig und da ist nicht mit Ihnen zu reden.

L.: Sie werden nicht hitzig und doch ist mit Ihresgleichen oft noch viel weniger zu reden. Wer niemals hitzig wird, dem steht auch nicht das eigene Leben auf dem Spiele, wenn es der Kunst an den Kragen geht.

E.: Unkünstlerisch veranlagte Menschen werden wir nie davon überzeugen können, daß ein Kunstwerk niemals das Resultat einer Spekulation ist, so Interessantes der Intellekt bei nachträglicher Analyse auch an ihm entdecken mag.

L.: Ja, denn der beste Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauung, daß das echte Kunstwerk ein lebendig gewordenes, und aus innerer Notwendigkeit, nicht aber aus intellektueller Ueberlegung Geformtes ist, das eigene Fühlen, ist ihnen gerade versagt. Da nun leider auch die Werke unserer Meister nicht ganz frei von eingeflickten Stellen sind, so haben wir unseren Gegnern gegenüber einen schweren Stand.

E.: Der einzige, im wahren Sinn moderne Musiker, Franz Liszt, der es für Frevel hielt, nachträglich zu feilen und nur Sorge trug, daß seine seelische und menschliche Reife das normale Wachstum der Intuition mehr und mehr begünstige, so daß er nur Neuschaffen konnte, wo er selbst nicht befriedigt war, wird ja selbst von Fachmusikern für formlos gehalten.

V.: Das eine können wir aus dem zuletzt Gesagten folgern. Das übliche Studienmaterial bildet nicht Künstler. Die übliche Pädagogik befähigt nicht zum Unterrichten. Das Material kann höchstens geborenen Künstlern, die Pädagogik höchstens geborenen Lehrern als Hilfsmittel dienen, schnelleren Ueberblick über das eigene Schaffengebiet zu bekommen. Dem sogenannten Talentlosen erwürgt das Füttern mit Lernstoff noch die letzte Begabung.

E.: Man braucht sich ja nur das Gespräch zweier Fachleute anzuhören, um sofort davon überzeugt zu sein, daß in den wesentlichsten Punkten eine Einigung nicht zu erzielen ist.

O.: Sie schieben das natürlich auf den allgemeinen Standpunkt, von dem die heutigen Lehrer ausgehen?

E.: Sicher, denn Sie sehen ja, daß wir hier dank unserem anders gearteten Standpunkte in der Lage sind, uns vollkommen zu einigen und sozusagen gegen sie gemeinsame Sache zu machen. Von unserem Standpunkte aus ist es unmöglich, Zustände herbeizuwünschen, die eine Knebelung unseres Standes auf jeden Fall bedeuten müssen. Wir sind nicht geneigt, uns den Strick, der unserem Dasein ein Ende macht, selbst zu drehen.

L.: Lassen Sie mich noch einen Punkt berühren. Es wird immer darauf hingewiesen, daß der Laienmusiker gar nicht die Zeit aufbringen könnte, um all das zu lernen, was zu unserem Berufe nötig sei. Das ist richtig, vom Standpunkt des Verstandesmusikers unserer Tage aus gesehen. Von unserem Standpunkt aus ist es durchaus unrichtig. Man braucht nicht „seine ganze Zeit“, um etwas Ganzes zu werden. „Ein ganzer K e r l“ ist nötig. Ohne den ist selbst die g a n z e Z e i t noch zu kurz. Ehe das nicht eingesehen ist, kommen wir überhaupt nicht weiter. Weder die Zeit macht's, noch das durchgearbeitete Material, sondern etwas ganz anderes.

V.: Das Wie des Arbeitens könnte man es nennen.

L.: Ja, richtig, jedenfalls ist es etwas, was den Augen der Nurkönner und Nurwisser, diesen größten Feinden aller Kultur, völlig verschlossen ist[1]. Alle Leistungen der Welt basieren auf diesem geheimnisvollen Etwas. Es ist also nicht wahr, daß der Laie keine Zeit und Gelegenheit habe; die Kulturgeschichte hat das außerdem noch alle Jahrzehnte neu auf allen Lebensgebieten bewiesen. Es ist kein Zufall, daß die Dilettanten, die Self-made-men so oft diejenigen gewesen sind, die die Welt vorwärts bewegt haben. Auch sie hatten ein Wissen, aber dieses war aus der Praxis gewachsen, ihre Wissenschaft war das Resultat ihrer Erlebnisse und Einsichten, nicht gemerkter Kram. Darum aber auch im Sinn jeder Prüfungskommission höchst lückenhaft und deshalb unbrauchbar. Als das Ideal eines Examenskandidaten gilt doch, wer in allen Fächern gleichmäßig gut besteht. Ist es nicht bezeichnend, daß das Ideal des leistungsfähigen Menschen unter allen Umständen diesem Ideal widersprechen wird? Genügt das nicht?

O.: Sie sind hart.

V.: Aber wahr.

S.: Ja, ja die bedeutenden Menschen waren nie in ein Fach zu pressen, und diese merkwürdige Erscheinung hat man immer für zu wenig bedeutungsvoll gehalten, für eine Folge des Genies, anstatt für seine Ursache.

L.: Ja, es ist die Hauptquelle für das Werden und das Entstehen von Fortschrittlern, daß die Einkreisung in das Wissen und Können des Faches ja keinen ergreife, der Eigenes zu sagen hat. Es wird eben nur so viel aus einem Menschen, als er unter dem Zwange steht, selbst zu suchen. Aller Segen ruht auf den Lücken. Der müßte schon sehr groß sein, dem alles fremde Wissen weiter nichts als Ergänzung des eigenen Erlebens wäre. Solche Leute sind selten.

E.: Segnen wir also die Bildungslücken, wenn wir den Fortschritt lieben.

L.: Nur aus der Not des Nichthabens wächst die Kraft zum Suchen.

O.: Wird aber jeder suchen?

V.: Nein, aber ist es nicht besser, mancher sucht nicht, als er täuscht Anfängern und wohl auch sich mit Hilfe fremden Wissens vor, er hätte gefunden! Das ist doch heute der Fall.

S.: Es ist unsere Pflicht, diejenigen zu wecken und zu warnen, die sich von falschen Bildungsbestrebungen ins Schlepptau nehmen lassen, ohne zu ahnen, daß es dem lebendigen Leben selbst an den Kragen geht mit diesen Versicherungen, Prüfungsordnungen und Gesetzen. Für den Künstler zum mindesten ist es lächerlich, Studiennachweise erbringen zu sollen.

L.: Erfreulicherweise läßt sich der Vater Staat nicht das Recht nehmen, sich die Sache erst gründlich zu überlegen.

O.: Fürchten Sie nicht, daß bei Ihren Grundsätzen das allgemeine Bildungsniveau der heutigen Kulturvölker bedenklich zurückgehen würde?

L.: Keineswegs, allerdings würde viel Schein verschwinden, es würde die geringere Kultur, die dann zutage träte, aber unbedingt w a h r sein.

O.: Fürchten Sie dann aber nicht, daß ohne den Druck von außen die meisten Menschen aufhören würden, sich zu bilden?

L.: Ich kann Ihnen diese Frage nur wieder mit einer Frage beantworten und Sie bitten, von Ihren Mitmenschen nicht schlechter zu denken, als von sich selbst. Prüfen Sie sich und sagen Sie mir, ob Ihr eigenes Streben nach Entwicklung aus Ihnen selbst kommt oder nur Zwang von außen ist, und wenn neben dem eigenen Drang nach Wachstum etwas von eingepflanztem wesensfremdem Pflichtbewußtsein in Ihnen ruht oder von durch Eitelkeit diktierten Wünschen, die mit Ihrem wahren Wesen nichts zu tun haben, fragen Sie sich, ob dessen Beseitigung Ihrem Glück und Ihrem wahren Wachstum nicht auf jeden Fall förderlich sein würde.

O.: Sie haben mir den Kopf warm gemacht, wir müssen aufhören. Außerdem ruft der Gong zum Mittagessen. Unser Gespräch hat also den ganzen Vormittag ausgefüllt. Ihre Erholungsstätte hat eigentümliche Heilmittel, das muß man sagen. (Geht ab.)

L.: Seit Jahrtausenden hallt die Welt wider von dem Ruf der Weisen nach Selbstkultur. Wie wenige befolgen den Ruf, und wie war er in unserer Zeit fast verhallt. Es ruht eben immer ein Fluch auf dem Ererbten, daß wir nicht erworben haben, um es zu besitzen. Wir müssen wieder lernen, die inneren Qualitäten des Menschen einzuschätzen, denn aus diesen wächst, wie ein Baum aus der Wurzel, allein das richtige Können und Wissen, das nicht tot und deshalb nicht kulturfeindlich ist.

V.: Ja aus dem Erleben muß das Wissen, aus dem Sein das Können wachsen. Dann hören wir auf Kulturparvenüs zu sein, dann denken wir sozial. Dann können wir anderen etwas sein, ohne die Selbständigkeit des Individuums zu untergraben. Alle Welt blickt kopfschüttelnd auf Amerika wegen seiner Trustbildung, die alle Vielfältigkeit des Lebens und damit dieses selbst zu vernichten droht, und doch können wir der Versuchung nicht widerstehen, und machen die verderbenbringende Entwicklung mit, weil jeder sich heimlich davon persönliche Vorteile erhofft. Nun soll auch noch die Kunst vertrustet werden.

L.: Dagegen hilft kein Schreiben und Reden, sondern nur Handeln.

E.: Jeder muß sich selbst wie ein Stein ins Wasser fallen lassen, und nur dafür sorgen, daß die Beschaffenheit des Steines gut sei.

V.: Das Kreiseziehen wollen wir den Wassern des Lebens und der ihnen innewohnenden Gesetzmäßigkeit allein überlassen.

L.: Verzichten wir also wenigstens für unsere Person auf den Versuch, die heutigen Zustände auf einem anderen Wege ändern zu wollen, als durch Hebung der persönlichen Kultur. Was würden Schurken und Dummköpfe mit himmlischen und vollkommenen Zuständen anfangen. Schaffen wir also die V o r b e d i n g u n g e n für bessere Zeiten. Hören wir auf nach den Sternen zu greifen, wir unverbesserlichen Träumer, und schmieden wir lieber erst die Werkzeuge, die uns diesen näher bringen.

* * *

Nachschrift der Red. Mit diesem bereits angekündigten Aufsatze, der das Thema von allgemeineren (teilweise extremen) Gesichtspunkten, nicht von denen der ausgesprochenen P a r t e i behandelt, beschließen wir zunächst die Erörterungen der „Lehrerfrage“, indem wir allen Mitarbeitern und den vielen Interessenten, die uns privatim ihre Meinung zukommen ließen, unsern Dank aussprechen. Natürlich ist die „brennende Frage“

---

[1] Vergl. dazu: „Merker“, I. Maiheft.

nicht gelöst worden; das kann sie ja auch gar nicht durch Erörterungen in Zeitungen. Was wir, bei strenger Beobachtung der „Neutralität“, erstrebten, war in erster Linie, zu zeigen, welche Wünsche vorhanden, wie die „Stimmungen“ in beiden Lagern zu bewerten sind, wie tief die Lebensinteressen berührt werden. Kurz: wir wollten aufklärende Arbeit leisten, und das ist uns ja wohl auch gelungen. Nun gilt es, auf dieser gewonnenen Grundlage weiterzubauen, zur Einigung, zum Frieden zu kommen!

Philipp Emanuel Bach.[1]

Zu seinem 200. Geburtstag am 8. März 1914.

Von AUGUST RICHARD (Heilbronn).

Die künstlerische Bedeutung Philipp Emanuel Bachs, des zweitältesten Sohnes von Johann Sebastian Bach, ist zu verschiedenen Zeiten auch ganz verschieden beurteilt worden. Seinen Zeitgenossen galt Philipp Emanuel als einer der bedeutendsten und hervorragendsten Komponisten, weit umher war sein Name verbreitet, gefeiert und hoch geschätzt, viel höher als der seines Vaters, den seine Zeit nur als unübertrefflichen Orgelvirtuosen, kaum aber als Komponisten gekannt hatte. Je mehr aber dann im Lauf des vorigen Jahrhunderts die Kenntnis der Werke Johann Sebastians überallhin durchdrang und mit Recht staunende Bewunderung und begeisterte Verehrung erweckte, desto mehr wurde Philipp Emanuel ganz zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt und vernachlässigt. Ja, es gab sogar einmal eine Zeit, die ihn nicht einmal als Musiker von Beruf gelten lassen wollte und in ihm mehr nur einen Gelehrten sah, der lediglich aus Liebhaberei, als Dilettant Musik trieb. Erst in unseren Tagen mehren sich die Anzeichen dafür, daß auf Grund neuerer Forschung das allgemeine Interesse wieder mehr ihm und seinem Schaffen sich zuwendet, und vollends sein 200. Geburtstag wird die beste Gelegenheit und Veranlassung bieten, sich mit diesem hochverdienten Künstler etwas eingehender zu beschäftigen und ihm jene Stellung in der Musikgeschichte anzuweisen, die ihm mit Fug und Recht gebührt.

Zwei ehrenvolle Beinamen hat die frühere Musikgeschichte Philipp Emanuel Bach verliehen: sie nannte ihn den „*Vater der Klaviermusik*“ und den „*Vater des deutschen Liedes*“. Ob sein künstlerisches Wirken und Schaffen einer so hohen Auszeichnung in der Tat auch wert und würdig gewesen war und auch heutzutage noch eine ebensolche Wertschätzung verdient, mögen die folgenden Ausführungen etwas näher untersuchen.

Den Beinamen des „Vaters der Klaviermusik“ erwarb ihm sein großes zweiteiliges Werk, der lernbegierigen Jugend gewidmet, der „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten.“ Es ist nicht uninteressant rückwärtsschreitend die äußeren Anregungen zu verfolgen, denen dies Buch zweifellos seine Entstehung verdankt.

Im Jahr 1738 hatte Friedrich der Große Philipp Emanuel Bach als Kammer-Cembalisten in sein Orchester berufen, eine ganz außerordentliche Ehrung für den jungen, erst 24jährigen Musiker. Denn einmal bestand dieses Orchester aus einer ganzen Reihe der besten Musiker jener Zeit, deren Namen zum Teil selbst heutzutage noch nicht vergessen sind: Kapellmeister und Kammerkomponist war Karl Heinrich Graun, Konzertmeister waren dessen älterer Bruder Johann Gottlieb Graun und die beiden Brüder Benda. Flötist in diesem Orchester wurde späterhin sogar der berühmteste Meister auf diesem Instrument, Johann Joachim Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen. Zudem fiel im damaligen Orchester dem Cembalo eine sehr wichtige, bedeutsame und führende Aufgabe zu, die an den betreffenden Spieler ganz besonders hohe, für unsere heutigen Begriffe ganz ungewöhnlich große Ansprüche stellte. Das Cembalo bildete den Hauptstützpunkt, das Rückgrat gleichsam des ganzen Orchesters; ihm war die harmonische Unterlage eines Musikstücks anvertraut und durch Füll- und Mittelstimmen, durch selbständig geführte Gegenstimmen und mancherlei freie Imitationen und Variationen der Themen der Solostimmen auf dem Cembalo mußte das Akkompagnement möglichst reich und kunstvoll ausgestaltet werden. Dabei war ja die Cembalostimme nicht etwa vollständig in Noten ausgeführt und genau aufgeschrieben, sondern sie bestand lediglich aus dem sogenannten „bezifferten Baß“, dem Generalbaß oder basso continuo. Das Lesen, Ausarbeiten und Spielen eines solchen Generalbasses erforderte daher begreiflicherweise eine ebenso umfassende wie eingehende musikalische Ausbildung, daneben aber auch eine ungeheuer vielseitige Gewandtheit; und in der Tat haben sich darin Cembalisten früherer Zeit durch langjähriges Studium und tägliche Uebung eine geradezu unheimliche Kunstfertigkeit erworben.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte nun Quantz ein großes, vortreffliches Werk veröffentlicht, seinen „Versuch die Flöte traversière zu spielen“, ein Werk, das aufgebaut auf des Meisters praktischer Erfahrung überall reichen Beifall fand. Dadurch muß wohl in Philipp Emanuel Bach der Wunsch rege geworden sein, auch seinerseits die Ergebnisse und Erkenntnisse seiner langjährigen Tätigkeit als Cembalist in einem Lehrbuch zusammengefaßt niederzulegen und somit ein entsprechendes würdiges Gegenstück zu Quantzens Werk zu schreiben, umsomehr als es neben François Couperins einige Jahre vorher erschienener Schrift „l'art de toucher le clavecin“ ein deutsches Lehrbuch des Klavierspiels bisher überhaupt noch gar nicht gegeben hatte. In der Tat stimmt denn auch Bachs Werk mit dem seines Kollegen Quantz nicht nur im Titel, sondern auch in der ganzen Anlage und Ausführung überein, in der Gliederung des Stoffes, in der Disposition der Hauptstücke, ja selbst in der Einteilung der einzelnen Paragraphen.

Zu einer solchen Aufgabe war ja Philipp Emanuel Bach in ganz besonderer Weise befähigt, ja geradezu berufen, einmal durch seine schon gerühmte vielseitige praktische Erfahrung, und ebenso auch durch sein treffliches theoretisches Können und seine hohe wissenschaftliche Ausbildung — er hatte in seiner Jugendzeit einige Jahre hindurch an der Universität in Frankfurt a. O. studiert — und muß mit Recht als einer der gebildetsten unter seinen Standesgenossen bezeichnet werden.

So ist denn in dem „Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen“ ein Werk entstanden, dessen reicher und wohlgeordneter Inhalt weit über den Rahmen dessen hinausgeht, was der Titel verspricht. Es gibt zunächst einmal natürlich eine sehr eingehende Darstellung des rein Technischen beim Klavierspiel, alles was sich auf Fertigkeit, Wissen und die „guten Manieren“ des Spielers bezieht, wird ausführlich besprochen und in lehrreicher und interessanter Weise des näheren erörtert; viele sehr wohl beherzigenswerte Hinweise für einen richtigen und geschmackvollen Vortrag werden eingeflochten; energisch wendet sich das Buch gegen alles hohle, äußerliche Virtuosentum in der Musik und enthält vollends in seinem zweiten Teil sogar noch eine Anleitung zur Harmonie- und Formenlehre mit den wichtigsten Regeln für Transposition, Komposition und dergleichen mehr — alles in allem ein Buch, das, wenngleich jetzt freilich in mancher Hinsicht überholt, doch, in anderer Hinsicht auch wieder unübertroffen und unübertrefflich, eine große, grundlegende Bedeutung für alle späteren Werke dieser Art gewonnen hat.

Von besonderem Interesse sind im Zusammenhang damit die angefügten Beispiele und vergleichsweise Philipp Emanuels Werke überhaupt. Die Uebergangszeit, in die ja sein Leben und Wirken fiel, zeigt sich in seinen Kompositionen sehr deutlich: zwei musikalischen Welten gleichsam scheint sein Schaffen anzugehören. Einerseits stand er natürlich als treuer Schüler seines Vaters noch ganz auf dem Boden von dessen strenger, polyphoner und kerndeutscher Schreibart und Satzkunst, die in den Werken Johann Sebastians ihre höchste und vollendetste Blüte erreicht hatten und schlechthin nicht mehr zu übertreffen waren. Auf der anderen Seite konnte und wollte er sich aber auch durchaus nicht dem mächtigen Einfluß entziehen, der von Italien und Frankreich aus allmählich immer stärker in die deutsche Musik eindrang, und zwar um so weniger, als er kraft seiner feinen Begabung und seines reichen Wissens die wichtige befruchtende Kraft dieses Einflusses auf die gedeihliche Weiterentwicklung der deutschen Tonkunst, über die Werke seines Vaters hinaus, sehr wohl kennen und schätzen gelernt hatte.

So verraten zum Beispiel auch die meisten seiner zahlreichen Orchester- und Instrumentalwerke ebenso wie seine Oratorien eine gewisse, unverkennbare Aehnlichkeit mit den Werken seines Vaters, und nur an einigen wenigen Stellen zeigt sich der Versuch andere, als die üblichen Bahnen einzuschlagen, doch scheint ihn davon immer wieder die Ueberzeugung zurückzuhalten, daß er eben auf diesem Gebiet nichts Neues, nichts Größeres schaffen und leisten zu können glaubte, als es sein Vater bereits geleistet hatte. Mit weiser Einsicht und vollem Verständnis erkannte er anderseits dagegen, wie glücklich und dankbar diese neue ausländische Einflüsse sich dem Klavierstil dienlich erweisen könnten; und was sein Vater auf diesem Gebiet nur gelegentlich hin und wieder versucht hatte, baute nun der Sohn mit bewußter Absicht weiter aus. Französische Eleganz, italienischen Wohllaut und deutsche Gemütstiefe wollte er in seinen Klavierwerken verschmelzen und damit wurde er der Schöpfer des sogenannten „galanten Genres“ in der Klaviermusik.

---

[1] Ein Porträt Philipp Emanuel Bachs ist als Kunstbeilage diesem Heft beigegeben. Eine Komposition brachte die „N. M.-Z.“ in Heft 10.

Wenn er aber, wie er selbst schreibt, „das Probre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen (italienischen) Art zu vereinigen suchte“, so darf man hierin gewiß nicht etwa die Sucht nach äußerlichem Blenden, nach hohlem Schein und Virtuosentum vermuten, denn ebenso verlangt er gleichzeitig für seine Klavierstücke, als Gegengewicht gleichsam hierzu, auch Gefühl, Empfindung und Miterleben, eine Uebertragung der innersten Gedanken auf die Töne, um damit die Zuhörer ergreifen und bewegen zu können, und mit Recht sagt er: „Ein Musiker kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt.“

Hohe Anerkennung und Bewunderung haben Philipp Emanuels sehr zahlreiche Klavierwerke — man kennt 210 Solostücke, 52 Konzerte, viele Sonaten und andere kleine Kompositionen — späterhin selbst bei unseren größten klassischen Meistern gefunden; so sagt einmal Haydn von den Sonaten: „Wenn ich mich von Sorgen gedrückt und mutlos fühle, so spiele ich mir dieselben zu meinem Vergnügen unzählige Male vor, und immer bin ich da erheitert und erhoben und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen.“ Auch Beethovens erste, dem Kurfürsten Max Friedrich gewidmete Klaviersonaten, die er im Alter von 13 Jahren schrieb, weisen im Stil deutlich auf das Vorbild der Bachschen Sonaten hin und Mozart vollends rief einmal aus: „Er (Phil. Em.) ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was rechtes kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein Lump!“

War die erste Hälfte von Philipp Emanuels Leben und Wirken mehr der Pflege der Instrumentalmusik gewidmet, so wendet er sich nunmehr in der zweiten Hälfte mit ganz besonderem Interesse auch der Vokalmusik zu. Verschiedene äußere und innere Gründe lassen sich dafür angeben.

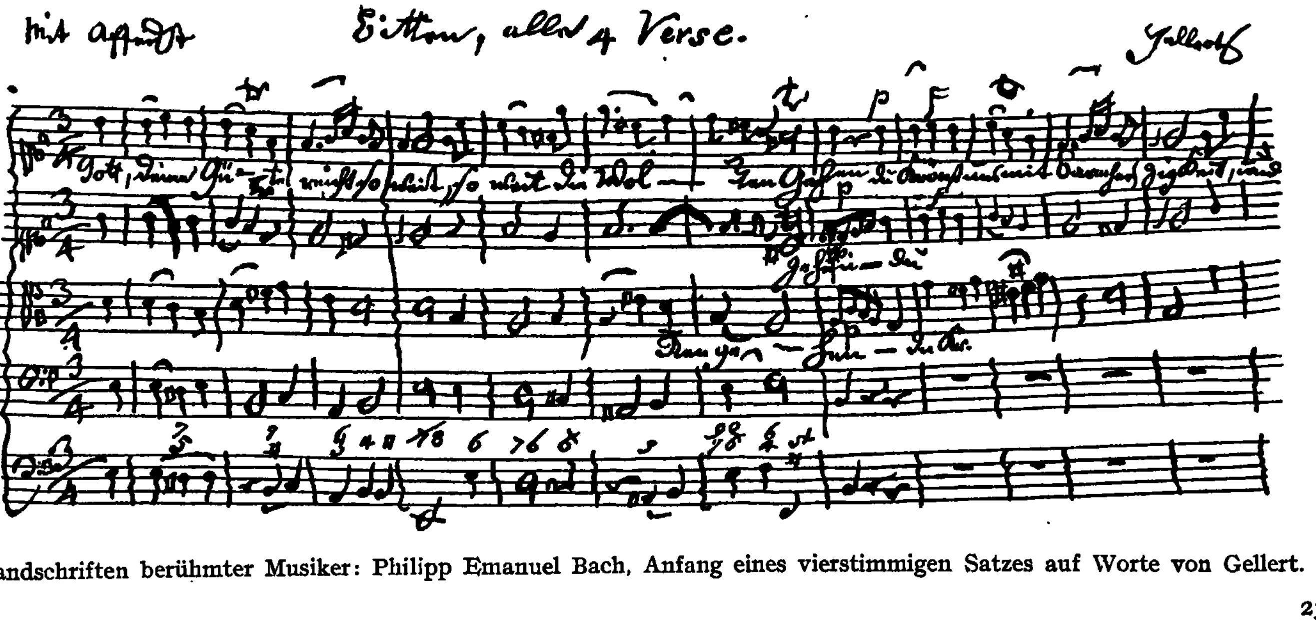
Die Blüte der Tonkunst am Hofe Friedrichs des Großen war nach Beendigung des so erfolgreichen, aber auch ebenso verlustreichen Siebenjährigen Krieges fast ganz erloschen und, wie so manche andere Künstler, hatte auch Philipp Emanuel bald darauf Berlin verlassen und im Jahr 1767 das Amt des städtischen Musikdirektors in Hamburg als Nachfolger eines der berühmtesten Komponisten seiner Zeit, Georg Philipp Telemann, seines Paten, übernommen. Die mit diesem Amt verbundene Stellung als Kirchenmusikdirektor brachte ihn zunächst einmal schon wieder in engere Beziehung mit der Vokalmusik. Zudem war Hamburg eine derjenigen Städte, in der der jung aufkeimende deutsche Dichterfrühling seine ersten Wurzeln gefaßt hatte. Von Telemann selbst war schon einige Zeit zuvor eine Anzahl reizender, von echt niederdeutschem Humor erfüllten Lieder veröffentlicht worden, von denen der bekannte alte Hamburger Komponist und Musikgelehrte Johann Mattheson sogar einmal sagt: „Solche Galanteriestückchen, wenn sie recht natürlich geraten sind, tun oft mehr Dienste als großmächtige Konzerte und stolze Ouvertüren.“ Mächtige und einflußreiche Anregung und Unterstützung boten ihm ferner die eben um diese Zeit neu entstandenen Lieder- und Odendichtungen eines Gellert, Sturm, Stollberg und anderer mehr, die damals in der ganzen gebildeten Welt ungeheures Aufsehen erregten.

Noch in Berlin hatte Philipp Emanuel zahlreiche geistliche Lieder und Oden von Gellert und Stollberg komponiert und herausgegeben, und wenngleich uns heutzutage gar manches davon, dem Charakter jener Zeit entsprechend, doch recht zopfisch und pedantisch anmutet, — man sprach damals von Liedern, bei denen man „weder erröten noch gähnen sollte“ — so war doch „die Wahrheit der Gesamtstimmung, wie sie sich in der neu erstehenden Gesangsform ausdrückte und wie sie ja auch allgemein dem Streben nach künstlerischer Einheit . . ., entsprach, eine überraschende, vor Bach noch nicht beobachtete Erscheinung [1].“

Mit der Zeit begann er nun mit immer bewußterer Absicht die gleichen künstlerischen Grundsätze und Forderungen, die er schon in dem „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ für das Klavier niedergelegt hatte, auch auf den Gesang und die Liedkomposition zu übertragen, und in der Tat, wenn er, wie er da schon sagt, die Zuhörer durch seine Kunst ergreifen und rühren wollte, so bot ihm gewiß die menschliche Stimme doch ein noch viel geeigneteres Instrument für diese Absicht als das Klavier, und in glücklichster Weise kamen ja auch diese neuen Lieder- und Odendichtungen seinem künstlerischen Streben nach Gesang und Melodie entgegen. Cramers „Psalmen“ und späterhin besonders Sturms „Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beim Klavier“ zeigen in der Komposition bereits diesen neuen verbesserten Stil: die bisherige dürftige zweistimmige Behandlung der Melodie ist aufgegeben, frei schwebt die Singstimme über einer volleren harmonischen Unterlage, die aus dem poetischen Gehalt des betreffenden Gedichts geschöpft wurde, „Die . . . . abgerundete Schönheit in der Form, welche diese Lieder zeigen, bewährt sich noch jetzt, nachdem weit über 100 Jahre glanzvoller Entwicklung und reicher Vervollkommnung seit ihrem Entstehen über ihnen dahingegangen sind. Nur weniges aus der großen Anzahl dieser Lieder darf als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden; das meiste ist in Melodie und Deklamation . . . . voll von dem treffendsten Ausdruck . . . . An Gedankentiefe, Wärme der Empfindung und an harmonischem Reiz erheben sie sich weit über ihre Zeit hinaus.“ (S. oben.)

Weniger im rein Musikalischen als vielmehr hinsichtlich des praktischen Zweckes dieser seiner Liederkompositionen zeigt sich Philipp Emanuel als getreuer Schüler seines Vaters; wie dieser so schreibt auch er meist nur „für das Bedürfnis der häuslichen Religionsausübung“ und „zum Nutzen und Besten der heranwachsenden musikalischen Jugend“. Beiden Zielen gleichzeitig dient die sehr sorgfältig durchgesehene und von allen mit der Zeit eingeschlichenen Fehlern befreite Ausgabe der vierstimmigen Choräle und Choralbearbeitungen Joh. Sebastians, eine mühselige jahrelange Arbeit pietätvoller Sohnesliebe, „ohne welche diese ewig bewunderungswürdigen Meisterwerke wohl kaum anders als in verstümmelter Gestalt auf uns gekommen wären“; und fernerhin sind in diesem Zusammenhang auch zu nennen: „Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodien für acht Singstimmen in zwei Chören und dem dazu gehörigen Fundament“, eine seiner spätesten, in hohem Greisenalter erst veröffentlichten Arbeiten. „Die unerschöpfliche Fülle an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand lassen erkennen, wie ernst es dem alten Meister um das Erreichen seines Zwecks gewesen ist, nämlich dem Studium der Harmonie auf dem Gebiete kirchlicher Andacht eine reich strömende Quelle zu eröffnen. Deren äußerlicher Umfang läßt sich daraus ermessen, daß die erste Litanei nicht weniger als 58 Chöre und Gegenchöre, die zweite Litanei deren 42 mit den Antworten, welche zum Teil bis zu 37 Takten ausgedehnt werden, enthält. Die Motive sind naturgemäß sehr einfach. Praktischen Gebrauch von dieser Arbeit zu machen ist unserer Zeit wohl kaum mehr vorbehalten. Der ungeheure Schatz von Wissen aber, der darin niedergelegt ist,

[1] C. H. Bitter, Die Söhne J. S. Bachs. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1884.



Handschriften berühmter Musiker: Philipp Emanuel Bach, Anfang eines vierstimmigen Satzes auf Worte von Gellert.

verdient von der lernenden Jugend gehoben zu werden; der Nutzen, den sie davon haben würde, wird vor allem geeignet sein, das Andenken des alten Meisters in reichem und hellem Lichte neu erstehen zu lassen."

Neben diesen vielen geistlichen Gesängen stehen nun seine weltlichen Lieder an Zahl bedeutend zurück, immerhin kennt man eine große Reihe „Lieder fürs Herz", davon er im ganzen 95 geschrieben haben soll, und ferner sein letztes großes Werk „Neue Lieder-Melodien", voll Feinheit der Melodie und Wärme des Gefühls. „die wie duftige Blüten am Rande des für den alten Meister bereits geöffneten Grabes emporsprossen." Sein stets festgehaltener Gedanke vom „musikalischen Fortschritt" ist auch in diesen letzten Werken streng durchgeführt, auch hier ist die alte Liedform in jeder Hinsicht an Umfang erweitert, an Inhalt vertieft, und somit ist in den geistlichen und weltlichen Gesängen Philipp Emanuels jener fruchtbare Boden gewonnen worden, aus dem heraus nun weiterhin das deutsche Lied sich durch Reichardt, Zelter, Schulz und andere von seiner unbedeutenden Ursprünglichkeit in kühnem Aufschwung zu so stolzer Höhe erheben konnte.

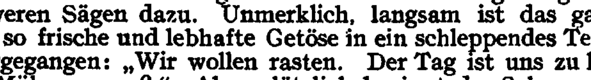
Wie den Beinamen des „Vaters der Klaviermusik" so trägt also Philipp Emanuel Bach auch den Ehrentitel des „Vaters des deutschen Liedes" mit vollem Recht. Verehrte die Mitwelt in ihm hauptsächlich einen ihrer hervorragendsten Musiker und Komponisten und einen ihrer besten Lehrer, so schätzen wir ihn heutzutage in erster Hinsicht als ein wichtiges und interessantes Bindeglied in der Mitte zwischen der altklassischen und der neueren Epoche der Tonkunst, als einen Künstler, der seine große Aufgabe im vollen Verständnis und Gefühl für ihre hohe verantwortungsvolle Bedeutung in langer, erfolgreicher und treuer Arbeit mustergültig und vorbildlich erfüllt hat und der deshalb unserer bewundernden Verehrung, unseres reichsten, herzlichsten Dankes wert und würdig ist.

Heilbronn. **August Richard.**

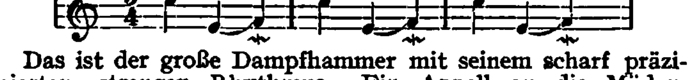
Das Arbeitslied.

Von den Fenstern meines Fabriklaboratoriums sehe ich über unermeßliche Gebäude hinweg, auf rußgeschwärzte Fabrikbauten, mächtige Arbeitshallen, dampfende Maschinenhäuser und rauchende Schlote. Nur selten lassen die Dampf- und Rauchmassen ein Stückchen blauen Himmels durchblicken.

Vor den Fenstern meines Laboratoriums tönt die große Symphonie der Arbeit. Frühmorgens beginnt sie mit dem leisen, geheimnisvollen Summen der elektrischen Maschinen. Das klingt wie ein Locken zu neuer Tat, zu neuem Erfinden. Chromatisch steigen die Töne höher und höher, lebhafter wird das Summen, lauter das seltsame Brausen in den Drähten, bis mit einem Schlag alle die Fräs- und Sägmaschinen und wie sie alle heißen mögen, zusammenklingen, summen und rasseln: „Heia! Frisch auf. Die Sonne steht hoch am Himmel! Arbeitet und wirkt bis zum Abend!" Und langsam, sicher, mit eiserner Energie greifen tausend Hände zu und arbeiten im Gleichtakt mit den puffenden Motoren. Merkwürdige, fast lächerlich klagende chromatische Gänge singen die schweren Sägen dazu. Unmerklich, langsam ist das ganze, erst so frische und lebhafte Getöse in ein schleppendes Tempo übergegangen: „Wir wollen rasten. Der Tag ist uns zu lang, die Mühe zu groß." Aber plötzlich beginnt das Scherzo und reißt alle mit:

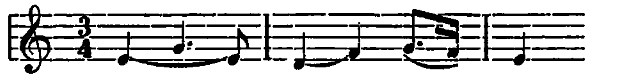


Das ist der große Dampfhammer mit seinem scharf präzisierten, strengen Rhythmus. Ein Appell an die Müden. „Frisch auf! Noch ist der Mittag nicht gekommen! Hört auf meinen Rhythmus, dann wird euch die Arbeit leicht." Und wie als Antwort singen die kleinen, hell klingenden Hämmer der Arbeiter aus den Reparatursälen ihr eintöniges, aber doch lustiges Lied:



Jäh wird das Scherzo unterbrochen durch ein gewaltiges Zischen und Brausen, verworrene Stimmen. Metallgeklirr. Das klingt plötzlich alles so unrhythmisch, so titanisch ungebändigt und steht in jähem Kontrast zu dem gleichmäßigen Gange des Dampfhammers. Das ist wie ein Sieg wilder, ungezähmter Naturkräfte über Takt und menschliches Gesetz. Aber kaum ist der zischende Glühstrom des schmelzenden Eisens in die vorgeschriebenen Wege geflossen, so tönt auch der rhythmische Gang der Hämmer wieder: wie ein Sieg des Menschen über wilde Kraft. Aber jeder Sieg kostet Opfer: langsamer geht der große Hammer und müder klingen die kleinen Hämmer. Das Sieghafte ist aus der Symphonie verschwunden und nur die dumpfen Untertöne sind geblieben, zu denen jetzt das mühselige: „Ho! — ruck" der Arbeiter tönt, die im Hofe die schweren Eisenschwellen verladen. Und zu allem klingt als tiefer Orgelton das gleichförmige Summen der großen Säge. Bis mit einem Male die dreistimmige Dampfsirene ertönt und alle Themen in einen erlösenden Akkord zusammenklingen läßt.

Das ist das alltägliche, unerbittliche Lied. Sieghaft und bedrückend zugleich. Stets dieselben Themen, ohne Abwechslung, ohne Unterbrechung. Nur zuweilen klingt unter sie eine seltsame, fremde Melodie. Ich weiß nicht, wer sie singt und wo sie gesungen wird. Es ist wohl eine der Sägen altertümlicher Konstruktion, die nur selten noch gebraucht wird. Bisweilen hört man ihre Weise:



Es ist eine Melodie, die eigentlich nicht mehr in unsere Zeit paßt: sie ist zu sentimental. Und doch, ja gerade deshalb paßt sie zu uns Arbeitsmenschen, ist sie als Thema der Arbeitssymphonie unentbehrlich. Denn unsere hastende, harmonielose Zeit drängt unser tiefstes seelisches Empfinden in uns selbst zurück und läßt es nur selten, in schönen, traurigen Augenblicken ans Licht gelangen. Die Unrast der Arbeit wartet nicht auf die Auflösung der Septimen. Darum ist es so ganz charakteristisch, daß die seltsame, „traurige Weise" nur selten in die Wirrnis der Arbeitssymphonie klingt und daß das letzte, leis verhallende *e* stets vergebens auf die begleitende, reine Tonika wartet. Andere unharmonische Themen kommen und lassen es im Strudel der Töne untergehen. Und klingt nicht diese eine kurze Melodie wie ein Sehnen nach Reinheit und Stille, die im Wirrsal des Erwerbs und der Existenzfrage zugrunde gegangen, wie ein Sehnen nach Frieden und Sonnenschein, die der Neid und Haß tückischer Menschen vertrieben haben, wie ein Sehnen nach Harmonie, die in Kampf und Not verschwunden ist, und nach dem versöhnenden Dreiklang, der auf den nie ausklingenden Septimenakkord folgen muß. So ist mir die traurige Weise des Arbeitsliedes zum Symbol geworden: Was die alte verrostete Säge bisweilen vor meinen Fenstern singt, klingt täglich aus tausend Menschenherzen zum Himmel empor.

Dr. Hans Wagner (Stuttgart).

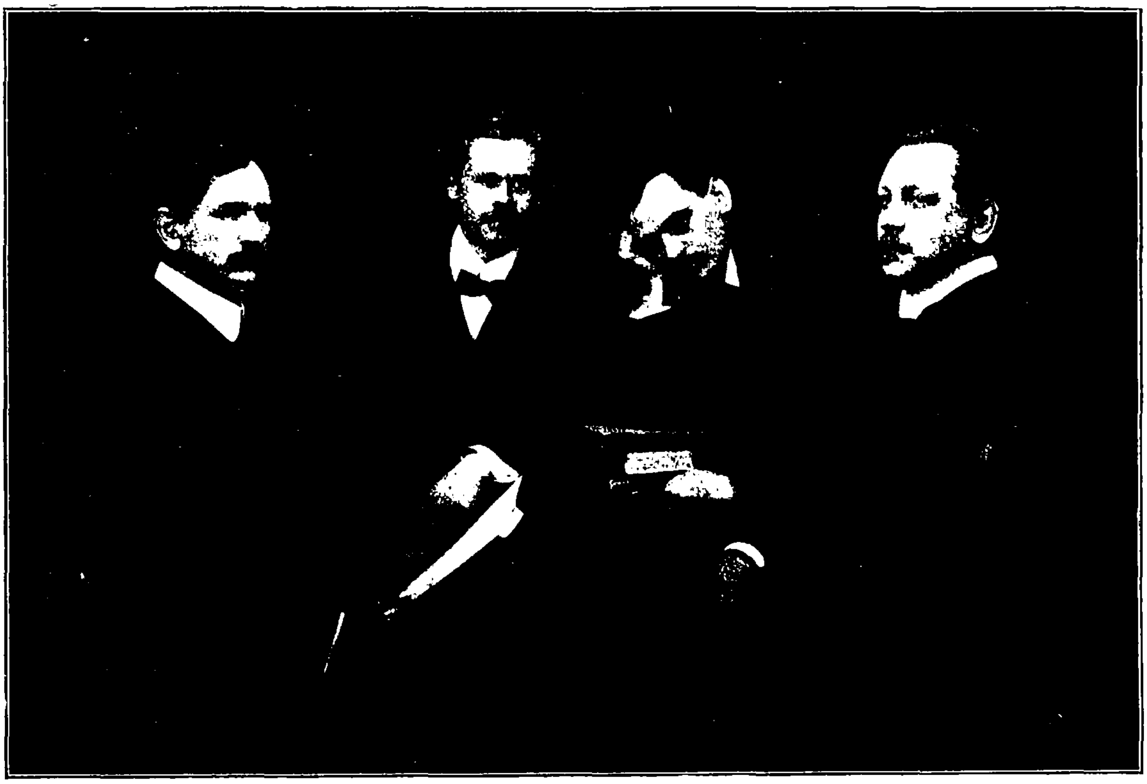
Das Wendling-Quartett.

In Stuttgart haben sich vier Künstler zu einem Quartett zusammengefunden, dessen Klang heute überall gern vernommen wird. Es geschieht nicht aus lokalpatriotischer Begeisterung, wenn wir auf dies Quartett unsererseits noch besonders hinweisen. Von der Kammermusik in der schwäbischen Residenz hatte man seit dem Rücktritt Edmund Singers nicht viel mehr vernommen. Von den „Münchnern" z. B. sprach die musikalische Welt, die analogen „Stuttgarter" existierten nicht. Nun ist es dem unermüdlichen Schaffensdrang *Karl Wendlings*, des ersten Konzertmeisters der Hofkapelle und Nachfolgers des verstorbenen Singer, gelungen, in den Herren *Hans Michaelis, Philipp Neeter, Alfred Saal* drei Künstler zu gewinnen, die, mit ihm als Primgeiger, das Wendling-Quartett nach kurzer Zeit auf eine solche Höhe gebracht haben, daß es strengen künstlerischen Forderungen Stand hält. Es hat ziemlich lange gedauert, und an Versuchen mancher Art nicht gefehlt, bis die Gründung in der jetzigen Form erfolgen konnte. Dann aber stellte sich der Erfolg rasch ein. Und zwar nicht bloß in Stuttgart. Das Wendling-Quartett durfte es wagen, mit den berühmten reisenden Kammermusikvereinigungen den Kampf auch außerhalb der Mauern aufzunehmen. Nach dem Erfolge auf der Tonkünstlerversammlung in Danzig, der den Stuttgartern sofort einen Namen in Deutschland machte, konzertierten Wendling und die Seinen in den Musikzentren: Berlin, Leipzig, München; und sie wurden von der Kritik dermaßen günstig aufgenommen, daß die Konzertreisen jetzt weiter ausgedehnt werden und zu einer ständigen Einrichtung geworden sind.

Vergleichen wir das Wendling-Quartett mit ausgesprochenen Kammermusikvereinigungen, etwa den Böhmen, deren ganze künstlerische Tätigkeit sich auf den Kammerstil beschränkt, so finden wir bei den Stuttgartern zwar nicht jenen bis ins Minutiöse ausgearbeiteten Vortrag, der ja auch schon als „zu" schön, zu sauber und glatt bezeichnet worden ist. Was die Herren Wendling, Michaelis, Neeter, Saal auszeichnet, ist ebensowenig ein Paradieren mit einigen wenigen Repertoire- und Glanzstücken, sondern das von künstlerischem Ernst, von künstlerischer Ueberzeugung geleitete S t r e b e n, der Kammermusik im weitesten Sinne zu dienen. Wendling, einer der eifrigsten Vorkämpfer Regers, bringt Programme, die die Kenntnis der Literatur erweitern und das musikalische

Wissen bereichern. Das Quartett hat eine „führende" Stellung im modernen Musikleben. Diese Künstler erfüllen also wie gesagt noch andere Aufgaben, als bloß einige Meisterwerke vollendet zu spielen. Trotzdem die Spieler des Quartetts aber auch in der Hofkapelle mitwirken, beherrschen sie die Feinheiten des Kammerstils. Jeder ist ein vortrefflicher Kenner seines Instruments; das Zusammenspiel ist durch und durch musikalisch, gewandt, klanglich sehr schön und ausgeglichen. Gewissenhaftigkeit und Strenge des Stils zeichnet sie weiter aus. Das Wendling-Quartett erfüllt durchaus die Anforderungen, die an ein konzertierendes Quartett heute gestellt werden. Wir sind stolz auf die Stuttgarter und haben uns ihrer auswärtigen Erfolge von Herzen erfreut. Die hiesigen 6 Konzerte im Winter, an denen namhafte Solisten anderer Instrumente teilnehmen (ständiger Gast ist kein Geringerer als Max Pauer), sind stets ausverkauft und gehören neben den Abonnementskonzerten der Hofkapelle zu den vornehmsten Veranstaltungen im Stuttgarter Musikleben.

Karl Wendling ist in Straßburg 1875 geboren. Mit kaum 24 Jahren war er schon Konzertmeister bei den Meiningern unter Steinbach, der Schüler Joachims hatte sehr jung einen



Das Wendling-Quartett in Stuttgart.

Karl Wendling. Hans Michaelis. Philipp Neeter. Alfred Saal.

Namen. 1903 wurde er nach Stuttgart berufen. *Hans Michaelis*, der 2. Violinist, ist ein geborener Wiesbadener und ebenfalls durch Joachims Schule gegangen. Der Bratscher *Philipp Neeter* ist 1882 in Amsterdam geboren und gehörte später der Meininger Hofkapelle als Mitglied an. Kammermusikus Alfred Saal ist 1881 in Weimar geboren, ein Schüler Grützmachers und des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt. Er wirkte in verschiedenen Orchestern und Quartetten mit, bis der Ruf nach Stuttgart an ihn erging. Die noch jungen Künstler haben in Wendling einen Primgeiger, der sie weiter bergauf führen wird. Durch das Wendling-Quartett ist einem lange gehegten Wunsch nach einer Stuttgarter Kammermusikvereinigung von Rang Erfüllung geworden. *O. K.*

Draeseke-Gedächtnisfeier in Chemnitz.[1]

Uraufführung des Requiems für fünfstimmigen gemischten Chor und Solo-Quintett a capella.

Rührung und Wehmut ergriffen uns übermächtig und des toten Meisters teures Bild trat lebendig vor unser inneres Auge, als die weihevollen Klänge des letzten Chorwerkes *Felix Draesekes* vom Chore der „Lukaskirche" in Chemnitz zu uns herniederklangen! Wenn Kirchenmusikdirektor *Georg Stolz*, Kantor und Organist an St. Lukas, zu einem Vokalwerk einladet, dann bleiben die Freunde künstlerischen Chorgesanges nicht aus: durch die Aufführungen der „Hohen Messe" J. S. Bachs auf dem Chemnitzer Bach-Fest, des dritten Oratoriums „Tod und Sieg des Herrn" aus Draesekes „Christus", ebenfalls in Chemnitz, und durch die Uraufführung der „a moll-Messe für gemischten Chor a capella" von Draeseke in Dresden hat er sich den wohlbegründeten Ruf einer künstlerischen Persönlichkeit, eines berufenen Gesangspädagogen und Chorleiters erworben, und Eingeweihte wissen, daß er seinen Kirchenchor durch planmäßige zweijährige Vorarbeit zu einem Chor von Musikern erzieht. Dadurch und dadurch allein — durch Auswahl und Schulung — sind die bewunderungswürdigen Leistungen seines Chores möglich. So hat nunmehr Georg Stolz seinen Ruhmesblättern einen neuen unverwelklichen Lorbeer zugefügt: es war erstaunlich, mit welcher Frische und Klangschönheit und mit welcher Reinheit der Intonation die gehäuften Schwierigkeiten der Tonfolgen und Zusammenklänge und der Länge mancher Sätze bewältigt wurden.

Eingeleitet wurde die Gedächtnisfeier durch die Bachsche „große" g moll-Fantasie und Fuge, deren Vortrag Georg Stolz selbst übernommen hatte und die er in richtiger Einschätzung der Tempi, mit vorbildlicher Handhabung des Rhythmus und Berechnung der Klangwirkung in mächtiger Steigerung darbot. Dann folgten nur Draesekesche Werke: Das bekannte tief und melodisch empfundene Lied „Mitternacht" (mit Orgel), das Gelegenheit gab, sich an dem süßen, wohlgebildeten lyrischen Sopran von *Luise Pöschmann* aus Chemnitz schon vor dem Requiem zu erfreuen, die Uraufführung eines „Adagios" für Violine und Orgel (anscheinend aber für Klavier gedacht), das der erste Konzertmeister der städtischen Kapelle zu Chemnitz *H. Bobell* mit edlem Ton und warmer Empfindung vortrug, und das „Requiem" als Hauptwerk des Abends.

In den beiden letzten Jahrzehnten des Lebens und Schaffens Draesekes macht sich deutlich ein neuer Stil bemerkbar. Der greise Künstler altert nicht; im Gegenteil, eine herrliche Gefühlswärme durchdringt ihn und tritt an Stelle einer sich hier und da bemerkbar machenden „reinen Vernunft". Im Bewußtsein seiner reifen und nie versagenden Kompositionstechnik kann er es wagen, einen melodischen Faden unendlich weiter zu spinnen, und aus vielfach verschlungenen Melodiefäden ergeben sich ganz neue Zusammenklänge, ewig wechselnd und dem unvorbereiteten oder ungeschulten Ohre verworren und unübersichtlich erscheinend. Eines der angenehmsten, stimmungsvollsten, übersichtlichsten Werke dieses neuen Stiles (dem u. a. die letzten symphonischen Dichtungen „Der Thuner See" und „Der Traum ein Leben" angehören) ist dieses „Adagio" für Violine, dem man gern wiederbegegnen möchte; in diesem Neu-Draesekeschen Stile ist auch das „Requiem" geschrieben. Man verwechsle es nicht mit dem 1877—80 geschriebenen Requiem für vier Solostimmen, Chor

[1] Wegen Raummangels bis heute zurückgestellt. Red.

und großes Orchester in h moll, das in den achtziger Jahren öfters in Dresden durch die Dreyssigsche Singakademie und in Leipzig durch den Riedel-Verein, u. a. auch im ersten Konzert der 20. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aufgeführt worden ist und mit zu den Werken gehört, die den Ruhm Draesekes als eines nach dem Höchsten strebenden ernsten Komponisten begründeten. Das nunmehr aufgeführte Werk ist erst nach dem „Christus" geschaffen und ist das letzte große Chorwerk des Meisters.

Man war nach dem starken Eindrucke des „Christus" berechtigt, mit hochgespannten Erwartungen an das „Requiem" heranzutreten, aber ich muß gestehen: sie sind in der Tat übertroffen worden. Nicht nach der Seite der überwältigenden Steigerungen, die der Ruhm der Christustetralogie bleiben werden — bei einem Werke für unbegleiteten Chor sind der Ausführungsmöglichkeit naturgemäß engere Grenzen gezogen — wohl aber nach der Seite des Ergreifenden, des Wohlklingenden, des Stimmungsvollen, auch des Neuen und Ueberraschenden. Der großartige bekannte Text des „Requiems" ist innig und wahr empfunden und man hat überall den Eindruck, daß dieses Werk aus einem inneren Bedürfnis heraus entstanden ist.

Als ein eindringlicher, machtvoll anschwellender Bittgesang erklingt es: Requiem aeternam dona eis und schon beim lux perpetua luceat eis bemerken wir, wie der Komponist in lang ausgehaltenen hohen Noten das ewige Licht leuchten läßt. Ein sprechendes Thema im äolischen a moll charakterisiert das Te decet hymnus, anders, reicher kehrt das Requiem aeternam dona eis zurück und wird von den merkwürdig schwebenden Klängen des Kyrie und Christe eleison beschlossen, das Christe vom Soloquintett ausgeführt, bei dem wieder der wohlklingende Sopran Luise Pöschmanns auffiel.

Der langausgedehnte zweite Satz, ein Meisterwerk der Einheit in der Mannigfaltigkeit, setzt mit den wilden Rufen des Dies irae, dies illa aufgeregt ein, charakterisiert ähnlich wie Mozart, sogar in gleicher Tonart (B dur), das Tuba mirum durch ein Dreiklangsthema und hat als besondere Feinheiten das zögernde, schuldbewußte Quid sum miser tunc dicturus, das überwältigende Rex tremendae majestatis, das in einen weichen, klagenden, schnell mehrere Tonarten durchschwebenden Bittgesang salva me, fons pietatis ausklingt, das schön empfundene Quaerens me sedisti lassus und Qui Mariam absolvisti und das sich in absteigenden Harmonien bewegende Oro supplex.

Auch im dritten Satz Domine Jesu Christe knüpfen sich die höchsten Schönheiten an die weichen Stimmungen. Besonders fiel mir die schöne Gestaltung des ne cadant in obscurum auf, während mir schien, als ob dem Komponisten an den Worten quam olim Abrahae promisisti et semini ejus nichts als die herkömmliche F u g e n f o r m begeistert hätte. Die wenig reizvolle Fuge kehrt auf denselben Worten wieder, dazwischen werden wir aber durch den wunderschönen Sologesang Hostias et preces tibi erfreut.

In großzügigem Melodiebogen erklingt das Sanctus Dominus, gegen welches das Hosanna in excelsis mehr gemacht als empfunden erscheint; aber als die Krone aller zarten Stellen des Werkes möchten wir das herrliche Benedictus erklären, das für seine hohe Schönheit zu kurz erscheint. Luise Pöschmann verlieh ihm durch ihren süßen Sopran einen besonderen Zauber. In seiner Eindringlichkeit gemahnt der letzte Satz, das Agnus Dei, wieder an den Anfang, und mit den weihevollen Klängen des cum sanctis tuis in aeternam, quia pius es schließt das mächtige Werk. Gerade eine Stunde hat es bei nur ganz kurzen Pausen zwischen den einzelnen Sätzen gedauert, für unbegleiteten Chor- und Sologesang gewiß eine außerordentlich lange und allein schon durch die Länge der Aufmerksamkeit und Sammlung gefährliche Zeit: aber bezeichnend für den Reichtum des Werkes ist es, daß man ganz überrascht war, daß die Zeiger der Uhr inzwischen so weit vorgerückt waren. Nach dem großen künstlerischen Erfolge des Werkes wird es nicht schwer sein, ihm Aufführungen über Aufführungen vorauszusagen, wenn der Ehrgeiz der Chorleiter nicht an den Schwierigkeiten scheitert — der Georg Stolzens ist ihrer siegreich Herr geworden, weil er den Glauben an die Größe Draesekes hatte, und wie Felix Draeseke über seinen treuen Feldherrn dachte, möge man daraus ersehen, daß er ihm letztwillig die Uraufführung seines „Requiems" zugedacht hat. **Prof. Otto Urbach (Dresden).**

Musikbrief aus Brüssel.

Musikalische Ereignisse haben wir seit Januar erlebt. Zuerst unsere französischen *Parsifal*-Aufführungen: wie die meisten hiesigen und fremden — sogar Pariser — Kritiker behaupten, soll die Brüsseler Auffassung im Monnaie-Theater die beste f r a n z ö s i s c h e gewesen sein. Darüber braucht man sich nicht zu wundern, wenn man weiß, daß an der Spitze unserer Oper als Direktor kein Geringerer als der langbekannte Wagner-Forscher, *Maurice Kufferath*, steht. Der hat das möglichste aufgeboten, um eine treffliche Rollenbesetzung und eine ausgezeichnete orchestrale Leistung zu erzielen. Trotzdem ist ihm nicht alles nach Wunsch gelungen; wer in Bayreuth war, kann sich den großen Unterschied zwischen jenen und den bestgemeinten hiesigen Aufführungen vorstellen. Unser Theater, schon ein ehrwürdiger alter Bau, ist für das Weihefestspiel auch gar nicht organisiert. Wo es möglich war, hat man es — z. B. durch Vertiefung des Orchesterraums — etwas modernisiert; aber das genügte nicht. Ich für meinen Teil war von der Vorstellung deshalb nicht besonders entzückt, weil eben die einzige Weihe fehlte, die man nur in Bayreuth findet; den m y s t i s c h e n Charakter des Ganzen spürte man nur zu selten und der totale Eindruck war zu m a t e r i e l l. Während im Orchester die Streicher wundervoll spielten, waren die Bläser fast fortwährend zu stark.

Parsifal fand in *Heinrich Hensel* keinen berufenen Darsteller. Unser Tenor, M. Andonin, hat mit weniger Stimme einen weit besseren Eindruck gemacht. Als Siegfried hat uns Heusel immer gefallen; als Parsifal aber sehr enttäuscht, ob das Französische schuld daran war? Ebenso befriedigte mich die Kundry nicht. Klingsor war mittelmäßig, dagegen können Gurnemanz und Amfortas (die Herren *Billot* und *Ronard*) kaum besser sein. Im allgemeinen waren auch die Chöre gut, die Blumenmädchen hatten ein paar grelle, Stimmen. Die Inszenierung war den hiesigen Verhältnissen entsprechend nicht übel, etwas trocken die Gralsgegend, sehr geschmackvoll aber der üppige Zaubergarten; auch die Kostüme der Blumenmädchen reizend und in der Farbe entzückend! Alles in allem eine ehrenvolle Aufführung, an deren Erfolg Kapellmeister *Otto Lohse*, der die letzten Proben und die acht ersten Vorstellungen dirigierte, seinen Teil hatte.

Während Parsifal vor ausverkauften Sälen noch immer gegeben wird, feierte *Richard Strauß* einen fast noch größeren Erfolg. Wie Stuttgart, Dresden, München, haben wir auch eine Strauß-Woche gehabt und der Meister selbst war eingeladen, sämtliche Aufführungen zu dirigieren. Da war zuerst ein Konzert (zwei öffentliche Wiedergaben), in dem die farbenreichen, herrlichen Werke Don Juan, Also sprach Zarathustra und Till Eulenspiegel mit Begeisterung begrüßt wurden. Auch den Liedern war Erfolg beschert, die *Frances Rose* (Berlin) sang und die Strauß selbst begleitet (Klavier oder Orchester). Es folgten die Aufführungen, in deutscher Sprache, unter des Meisters Leitung: Elektra und Salome. Das war ungeheuer groß! Diese gewaltige Elektra hat einen riesigen Eindruck gemacht (wenn auch im Orchester nicht alles vollständig war — zu wenig Proben — wie überall!) Was Künstlerinnen wie Frau *Mottl-Faßbender* (Elektra), *Anna Bahr-Mildenburg* (Klytämnestra), *Frances Rose* (Chrysotemis) boten, das hat keinen Namen! Man muß schweigend bewundern. Nach der Salome-Aufführung (Salome: *Frances Rose*; Herodias: Frau *Mottl*; Herodes: *E. Krauß*; Jochanaan: Herr *Bouillez*, der für den leider erkrankten Perron einsprang) wurde Strauß unendlich oft hervorgerufen und als genialer Komponist und Dirigent doppelt gefeiert.

Theaterereignisse dieser Art haben jedoch das Konzertleben nicht in Schatten stellen können. Weniger Konzerte als im vorigen Jahre, aber dafür eine Auswahl! Zwei verstorbene große Tonkünstler beginnen auch hier ein begeistert Publikum zu haben: Gustav Mahler, dessen II. Symphonie (Die Auferstehung) sogar im Konservatorium herrlich aufgeführt wurde und der einzige Hugo Wolf, von dem *Maria Philippi* wundervolle Lieder mit Orchester sang, während das Zimmer-Quartett mit den entzückenden Feinheiten der italienischen Serenade bekannt machte. Einen Liederabend der Frau Lula Mysz-Gmeiner, ein Konzert des Busch-Quartettes (Wien), von Pablo Casals, Friedberg usw., die eigenartigen Soirées von Yvette Guilbert (altes französisches Volkslied) seien aus den vielen anderen Kammerkonzerten hier erwähnt. Uebrigens verspricht man noch viel vor Ende der musikalischen Saison.

Brüssel. May de Rüdder.

„Publikum, werde hart."

Unter dieser Ueberschrift erschien in Heft 12 des Jahrgangs 1913 ein Artikel von *Eugen Honold*, der sich mit den „Entdeckungen und Erfindungen" im Geigenbau und der Stellung der Presse dazu befaßte. Der Aufsatz hatte nicht geringes Aufsehen erregt. Der Geigenbauer Joachim Schulze in Flensburg, der wieder mal das „italienische Geheimnis" entdeckt hatte, fühlte sich aber durch einen Passus beleidigt und stellte Strafantrag gegen Eugen Honold. Hier das Urteil:

Im Namen des Königs!

In der Privatklagesache des Geigenbauers *Joachim Schulze* in Flensburg, Großestraße 42/44, Privatklägers,

gegen den Gerichtsassessor *Eugen Honold* in Düsseldorf, Remscheiderstraße No. 1, Angeklagten,
wegen Beleidigung,
hat das Königl. Schöffengericht in Flensburg in der Sitzung vom 6. November 1913 für Recht erkannt:

Der Angeklagte ist der Beleidigung schuldig und wird deshalb zu einer Geldstrafe von 20 M. eventuell 2 Tagen Gefängnis und in die Kosten des Verfahrens einschließlich der dem Privatkläger erwachsenen notwendigen baren Auslagen verurteilt. Gleichzeitig wird dem Privatkläger die Befugnis zugesprochen, den entscheidenden Teil des Urteils binnen 2 Wochen nach Rechtskraft desselben in der „Neuen Musik-Zeitung" auf Kosten des Angeklagten zu veröffentlichen.

(gez.) *Bartels.*

Dazu ist zu sagen: Die Verurteilung ist lediglich wegen formaler Beleidigung erfolgt. Eine Beweisaufnahme hat in beiden Instanzen nicht stattgefunden. Das Gericht I. Instanz sagt in der Urteilsbegründung: „Ausdrücke wie Schwindel, plumper Schwindel, unlautere Elemente, denen der Kamm schwillt, sind in formaler Beziehung immer beleidigend." Aus dieser Ansicht heraus ist eben die Beweisaufnahme über die Wahrheit der Warnung unseres Mitarbeiters unterblieben. Unser Mitarbeiter hatte zum Beweis der materiellen Wahrheit seiner Kritik ein Gutachten des Verbandes der deutschen Geigenbauer vorgelegt, das von den namhaftesten deutschen Geigenmachern unterschrieben war. Darin war bestätigt, daß die von ihm geübte Kritik sachlich vollkommen gerechtfertigt und daß die Anpreisungen des Privatklägers unwahr und irreführend seien. In der Urteilsbegründung I. Instanz sagt das Gericht: „Wie gerichtsnotorisch ist, stehen auch, was sich bei einem früheren Prozesse gezeigt hat, eine große Anzahl von Sachverständigen auf demselben Standpunkt" (wie unser Referent)! Das Gericht II. Instanz war, wie sich aus der mündlich vorgetragenen Urteilsbegründung ergab, der Ansicht, daß dre Ausdruck Schwindel den Schutz des § 193 St.G.B. (Wahrung berechtigter Interessen) dann nicht beanspruchen könne, wenn nicht etwa nachweisbar ist, daß der Schwindler sich auch bewußt war, geschwindelt zu haben. Wir überlassen das weitere Urteil unseren Lesern. Immer und immer aber möchten wir betonen, daß die von unserem Mitarbeiter in seinem Artikel geübte Kritik materiell durchaus berechtigt war. Die Kritisierung des Privatklägers lag im allgemeinen Interesse und wem steht die Wahrung des Interesses der Allgemeinheit denn mehr zu als der Presse? Es sträubt sich der Laienverstand dagegen, daß ein Schriftsteller, der dieses Interesse der Allgemeinheit mit Recht wahrnimmt, dafür bestraft werden soll, wenn er sich vor einem kräftigen Ausdruck nicht scheut. Es gibt eben gewisse Ausdrücke, die im Verkehr durchaus üblich, eine technisch feststehende Bezeichnung sind. Und es braucht noch lange nicht behauptet zu sein, daß bei dem, auf den sie angewendet werden, böse Absicht vorläge. Es ist z. B., ganz allgemein gesprochen, ein Unterschied, ob ich sage: eine Sache ist Schwindel, oder Herr X. ist ein Schwindler. Jedermann versteht diesen Unterschied. Wird aber der Schwindel schriftlich fixiert, dann ist die Beleidigung ohne weiteres da, auch wenn keine Absicht dazu vorliegt. Und in unserem Falle lag wahrhaftig keine vor, diese müßte sich aus andern Umständen ergeben. Um auf Herrn Schulze und seine Erfindung zurückzukommen, würden wir uns von Herzen freuen und ihm gratulieren, wenn das „italienische Geheimnis" diesmal wirklich entdeckt worden wäre. Dies Ereignis hätte aber den lautesten Widerhall in der Musikwelt gefunden. Leider haben wir jedoch bis jetzt gar nichts davon gehört.

Kritische Rundschau

Graz. „Litumlei", komische Oper in drei Aufzügen von Sepp Rosegger, hat die Uraufführung am Opernhause erlebt. Nach der tragischen Oper „Der schwarze Doktor" kam der Sohn Peter R. diesmal mit einem heiteren, fast übermütigen Werke, zu dem er die Fabel aus Gottfried Kellers ergötzlicher Novelle „Der Schmied seines Glückes" schöpfte. Gemäß dem geschickten Aufbau der einzelnen Szenen und den durchaus sehr wirksam entwickelten Aktschlüssen ist dem Autor eine starke, theatralische und dramatische Begabung nachzurühmen. Die Musik fließt ungesucht harmonisch und einschmeichelnd melodisch dahin. Es spricht aus ihr ein feiner, vornehmer musikalischer Geist. Die Instrumentation könnte allerdings noch modernere Farben vertragen. Außer dem Komponisten hatten auch Kapellmeister *Seitz*, Spielleiter Direktor *Grevenberg*, sowie die Darsteller Karl Koß (Litumlei), Olga Barco Frank (Dovelle), Adolf Fuchs (Bertram), Julius Martin (Isidor) und Auguste Lenska (Aglaia) vollen Anteil an den reichen Ehren des Abends. *Julius Schuch.*

Halle a. S. Von *Hans Stieber*, einem jungen, am Dessauer Hoftheater als Kapellmeister wirkenden Musiker, haben einige Klavierlieder und eine Cellosonate in F dur mit Erfolg die Uraufführung erlebt. Die Werke verraten achtenswerte Begabung und tüchtiges musikalisches Können. In der temperamentvollen Pianistin Carola Lorey-Mikorey, in der feinstimmigen Sopranistin Marcella Roeseler und in dem weitberühmten Dresdener Cellomeister Prof. Georg Wille standen dem Komponisten glänzende Interpreten zur Seite. — Neue Solistenkonzerte mit volkstümlichen Eintrittspreisen hat der Gesanglehrer *Franz Frank* eingerichtet. Ob dafür ein wirkliches Bedürfnis vorlag, wird sich erst zeigen müssen. Die Absicht ist gewiß gut, zumal die Wahl der Solisten mit Vorsicht geschieht. Im ersten Konzert wirkten erfolgreich Elsa Siegel (Gesang), Karl Schönherr (Klavier) und Allin Findeisen (Kontrabaß) mit. — Die Parsifal-Aufführung war ein künstlerisches Ereignis. *P. Kl.*

Lübeck. In einem Konzerte der hiesigen Richard-Wagner-Vereinigung hat *Max v. Schillings* Bruchstücke aus seinen Opern, das Vorspiel aus „Ingwelde", Spielmanns Lust und Leid aus dem „Pfeifertag" und das Erntefest aus dem „Moloch" dirigiert. Max Montor vom Schauspielhaus in Hamburg rezitierte den „Jung Olaf". Der Komponist wurde als Musiker und Dirigent von der Zuhörerschaft herzlich gefeiert; nicht minderer Auszeichnung erfreute er sich nach dem Trauermarsch aus der Götterdämmerung und dem Vorspiel und Isoldes Liebestod aus „Tristan", die er zu erschütternder Wirkung brachte. Das Stadttheater führte Siegfried Wagners „Herzog Wildfang" mit gutem Gelingen auf. Der Komponist wohnte der Aufführung bei. *J. H.*

Meiningen. Von den letzten Konzerten der Hofkapelle ist zu melden, daß *Max Reger* sein op. 130: Ballettsuite hier erstmalig zur Aufführung brachte. Wie anderwärts, so hat auch hier das entzückende, klare Werk in allen Teilen eine beifallsfreudige Aufnahme im Publikum gefunden. Als weitere Novität erschien *Julius Klengels* Violoncello-Konzert op. 20, das der Komponist hervorragend spielte. Der Singverein brachte Liszts Prometheus-Chöre zur wohlgelungenen Aufführung. Frau Vally Friedrich-Höttges (Berlin, Alt) hatte mit der Wiedergabe der Mahlerschen „Kindertotenlieder" großen Erfolg. — Max Reger ist erkrankt; die letzte diesjährige Konzertreise mußte abgesagt werden. Wir geben der Hoffnung auf baldige Genesung des Meisters herzlichen Ausdruck. *L.*

Stettin. „Frithjof und Ingeborg", großes Chorwerk von *Robert Wiemann*, ist hier aus der Taufe gehoben worden. Nichts Sentimentales begegnet uns in diesem Werke, sondern kraftvolles nordisches Heldentum. Der Text, der Tegnerschen Sage entnommen, ist von der Gattin des Komponisten überarbeitet worden und stellt in gedrängter Kürze die Schicksale der beiden Nordlandskinder zusammenhängend dar. Der Chorsatz bietet nicht geringe Schwierigkeiten. Rhythmus und Harmonik verlangen ein Studium, das man nur großen geschulten Chorvereinigungen zumuten kann, die aber an diesem Werke einen Prüfstein musikalischen Könnens finden werden. Das Werk verlangt fünf Solokräfte. Der symphonische Teil des Werkes ist von hervorragender Bedeutung. Die Ausführung durch den Stettiner Musikverein mit dem Komponisten als Chorleiter war glänzend. Solisten waren: Frl. Merker (vom Stadttheater), Anna Hardt (Hamburg), Dr. Matthäus Römer (München, Frithjof) sowie Thomas Denijs und Herr Schröder. Wiemann, unser hervorragender Chor- und Orchesterleiter, hatte einen Beifall, wie er hier nicht oft gehört wird. Wir hoffen, dies Werk auf ersten Musikplätzen wiederzusehen. *G.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Eine sonderbare Meldung bringt das Berliner kgl. Opernhaus. Dort soll nämlich Webers „Euryanthe" in einer ganz neuen und eigenartigen „Aufmachung" herauskommen. Die Webersche Musik wird man dabei völlig unverändert und unangetastet lassen, ihr aber einen ganz neuen Text unterlegen, und zwar die Märchendichtung „Die sieben Raben" von Dr. Moser, dem Sohn von Professor Andreas Moser an der Hochschule für Musik. Die Bühnenbilder zu dieser „neuen" Oper werden angefertigt nach dem bekannten Aquarellzyklus „Die sieben Raben" von Moritz v. Schwind. Von Novitäten der Oper in dieser Saison ist ferner zu nennen die Aufführung von „Der Liebhaber als Arzt" von Wolf-Ferrari.

— Nach der überaus günstigen Aufnahme von *Franz Schrekers* Oper „Der ferne Klang" in München hat Intendant Baron Franckenstein das Uraufführungsrecht von Schrekers eben vollendeter Oper „Die Gezeichneten" für die Münchner Hofbühne erworben und wird das Werk im Frühjahr 1915 herausbringen.

— Der Komponist der in Frankfurt zur Uraufführung gelangten Oper „Oberst Chabert", H. W. v. Waltershausen, hat Dichtung und Musik einer neuen, romantischen Oper „Richardis" vollendet.

— Im Bremer Stadttheater ist *Tschaikowskys* lyrische Oper „Eugen Onegin" unter Kornelius Kun aufgeführt worden.

— *Leoncavallos* „Zigeuner" hat im Mainzer Stadttheater seine deutsche Uraufführung erlebt. Der Komponist war anwesend. Vorher war ein einaktiges Werkchen von Lattès gegeben worden: „War einst eine Schäterin", mit dem deutschen Text von Rudolf Presber, das in seiner allzugroßen Anspruchslosigkeit an den Hörern ziemlich spurlos vorüberging.

— *Gustave Dorets*, des Waadtländer Komponisten, dramatische Legende „Die Sennen" — Text von Henri Cain und D. Band-Bovy — ist in ihrer neuen erweiterten Fassung zum erstenmal an einer deutschen Bühne, in Zürich in Szene gegangen.

— „Daniel in der Löwengrube", eine burlesk-satirische Oper von Amélie Nikisch, nach einem von Ilse Friedlaender bearbeiteten Text Ernst v. Wolzogens, hat ihre Uraufführung im Hamburger Stadttheater erlebt. Das Werk bewegt sich auf der Grenzlinie zwischen komischer Oper und Operette.

— Royal Victoria Hall in London hat eine Vorstellung von Wagners „Lohengrin" zu außerordentlich billigen Preisen veranstaltet; der höchste Eintrittspreis betrug einen Schilling, der geringste zwei Pence (etwa 17 Pf.). Der Erfolg war ein ausverkauftes Haus und der Beschluß, nun auch andere Opern zu geben. Das Orchester, 50 Mann, besteht übrigens zum Teil aus Musikern, die ehrenamtlich, nicht gegen Bezahlung, tätig sind.

— In der Komischen Oper zu Paris ist eine Feerie „La Marchande d'Allumettes" von *Tiarko Richepin*, dem Sohne des berühmten Dichters, aufgeführt worden. Den Text haben Frau Edmond Rostand und ihr Sohn Maurice Rostand verfaßt.

*

— Für das VII. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft (9.—11. Mai d. J. in Wien) sind vier konzertante Aufführungen vorgesehen, und zwar am 9. Mai ein Kantatenabend, am 10. Mai mittags eine Kammermusik, am selben Tage abends ein Konzert mit Orgel, Chor und Orchester und am 11. Mai abends die Johannis-Passion. Eine Reihe allererster Gesangs- und Instrumentalsolisten sind verpflichtet worden. Die Durchführung des Festes hat die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Gemeinschaft mit ihrem Zweiginstitut, dem Singverein in Wien übernommen; die künstlerische Oberleitung der Konzerte liegt in den Händen des k. k. Hofopernkapellmeisters Franz Schalk. Zum erstenmal ist eine Stadt außerhalb der deutschen Reichsgrenzen für ein Deutsches Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft gewählt worden.

— Die „Befürchtungen" über die Unaufführbarkeit der neuen „Deutschen Motette" von Richard Strauß scheinen sich wieder mal nicht zu erfüllen. Nachdem das Werk in Hamburg vom Michaelis-Kirchenchor unter Sittard aufgeführt worden war, werden auch die Städte Bonn und Koblenz bei ihren gemeinschaftlichen Musikfesten (vom 19.—21. Mai) folgen.

— Der unter dem Protektorate des Großherzogs von Hessen stehende Richard-Wagner-Verein Darmstadt, der am 1. Januar in sein 25. Vereinsjahr eingetreten ist, hat im vergangenen Jahre fünfzehn Vereinsabende veranstaltet. Eine ganze Reihe von Neuigkeiten lebender Tonsetzer, von Walter Braunfels, Ernst Cahnbley, Claude Debussy, Alexander Gretschaninoff, Georg Henschel, Arnold Mendelssohn, Konrad Ramrath, Eugen B. Onégin, Max Reger, Camille Saint-Saëns, Sergei Tanéjew und Julius Weismann wurden in Darmstadt zum ersten Mal aufgeführt. Komponisten-Abende waren Johann Sebastian Bach, Beethoven, Arnold Mendelssohn und Julius Weismann gewidmet.

— *Siegfried Wagner* hat in Hamburg ein Konzertstück für Flöte und kleines Orchester, eine „Ballade vom dicken, fetten Pfannkuchen" und ferner zwei Stücke aus seiner Oper „Heidenkönig" zur Uraufführung gebracht.

— Im Musiksalon Bertrand Roth zu Dresden hat die 178. Aufführung an zeitgenössischen Tonwerken gebracht: Vier Präludien für Klavier op. 25 und Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung von *Leland A. Cossart* (Verlag Heinrichshofen); zweite Suite für zwei Klaviere op. 17 von *Rachmaninoff* (Verlag Gutheil). — In der 179. Aufführung wurden gespielt: Sonate (B dur) für zwei Klaviere op. 31 von *Hans Huber* (Verlag Breitkopf & Härtel); Duette für Mezzosopran und Bariton op. 69 von *Hugo Kaun* (Verlag Vieweg); Sonate (e moll) für Violine und Klavier op. 5 von *H. Walford Davies* (Verlag Novello & Co.); Gesangsquartette a capella von *August Richard* und Gesangsquartette mit Klavierbegleitung op. 27 von *Frank L. Limbert* (Verlag Kahnt).

— Für *Felix Nowowiejskis* neuestes Oratorium „Kreuzauffindung" war der 7. März als Tag der Uraufführung in Krefeld unter Leitung des Musikdirektors Zey und in Anwesenheit des Komponisten angesetzt.

— In Aachen hat *E. W. Korngolds* Sinfonietta für großes Orchester, ein in schillernde Orchesterfarben getauchtes und durch eigenartige Rhythmik prickelndes Opus unter Leitung von Fritz Busch dem Publikum sehr gefallen. Das tiefgründige, auf breiter Basis sich aufbauende Klavierkonzert von *O. Neitzel* fand in Meta Foerster (Köln) eine kundige, begeisterte Darstellerin. *St.*

— Das neue Violinkonzert in F dur von *Friedr. Gernsheim* ist in einem Philharmonischen Konzert in Berlin durch Henri Marteau unter Nikischs Leitung nach der Hamburger Uraufführung gespielt worden.

— Der Pariser Organist Joseph Bonnet ist in Stuttgart als Spieler der prachtvollen modernen Orgel von Walcker im Konservatorium gefeiert worden.

— Der Gesangverein Mülheim (Ruhr) hat wieder ein interessantes Konzert gegeben. Unter Leitung von Musikdirektor *Karl Diehl* wurde Acis und Galatea, Pastoral von G. F. Händel (nach Chrysander) und „Der zufriedengestellte Aeolus", Dramma per musica von Joh. Seb. Bach aufgeführt.

— Im IV. Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft in Dortmund ist unter Leitung des kgl. Musikdirektors *C. Holtschneider F. Kloses* Festgesang Neros (für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester) aufgeführt worden.

— Der II. Westdeutsche Schulgesangkursus (vom 2.—8. April 1914) bringt in Dortmund ein Historisches Konzert unter Leitung des Geh. Regierungsrat Professor Dr. H. Kretzschmar aus Berlin. Solistin: Wanda Landowska.

— Einen *Ernst Heuser*-Abend hatte in Bochum das Hoffmannsche Konservatorium veranstaltet. Der Kölner Komponist ist unseren Lesern aus der Musikbeilage gut bekannt.

— Klavierkompositionen unsres Mitarbeiters *Walter Niemann* haben in dieser Saison u. a. Ignaz Friedman und William Lindsay (Watteaus-Gavotte op. 18, Alhambra aus den 3 Nocturnes op. 28, Alt-Wien aus den Deutschen Ländlern und Reigen op. 26), Marie Bergwein, J. P. Dunn (Hebbel-Suite op. 23), Georg Zscherneck (Thema und Variationen nach Camoeñs' Lusiaden op. 25), Bruno Tuerschmann-Pembaur (Melodram Im Wetter op. 27, nach Joh. Hinr. Fehrs' Epos) aufs Programm gesetzt. Der Hausmusikabend des Leipziger Dürerbundes brachte einige Schwarzwald-Idyllen op. 21. Kürzlich erschienen von Niemann bei Kahnt ein Trojan gewidmetes Heft Miniaturen, „Waldmärchen" op. 29 und ein Konzert-Impromptu op. 31.

— Aus Lyck wird uns geschrieben: Organist Gottfried Deetjen hat Max Regers op. 127 gespielt. Introduktion, Passacaglia und Fuge, das für die Riesenorgel der Breslauer Jahrhunderthalle komponiert und außer der Uraufführung durch Karl Straube nur noch einmal, ebenfalls von Straube, gespielt worden ist. Das in kolossalen Dimensionen angelegte und auch innerlich weitausgreifende Werk übertrifft an technischer und musikalischer Schwierigkeit alles, was Reger bisher geschrieben, zeigt aber größere Ruhe und Konzentration. Wer Gelegenheit hatte, das Riesenopus mehrmals zu hören, konnte sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß diese Komposition alles weit hinter sich läßt, was seit Bach für die Orgel geschrieben wurde. Deetjen schlug mit seiner technisch einwandfreien, musikalisch feindurchdachten und großangelegten Leistung die Hörer vom Anfang bis zum Schlusse des Riesenwerks in Bann. *Dr. N.*

— In einem Kammermusikabend des Konservatoriums in Recklinghausen ist das Quintett (op. 35) für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncello d moll von *F. Gernsheim* gespielt worden.

— *Marie Bergwein* hat als Pianistin in Frankfurt a. M. in einem Konzert unter Leitung von Kaempfert Erfolg gehabt.

— Der Gesangverein für gemischten Chor (Leiter: Gymnasial-Gesanglehrer *Horstmann*) zu *Landsberg a. W.* hat die Feier seines 50jährigen Bestehens durch ein Festkonzert begangen. Der erste Abend brachte die Aufführung von Bruchs „Gustav Adolf" (Solisten: Elisabeth Christian, Paul Bauer, Otto Werth), der zweite einen Liederabend vom Berliner Oratorienquartett (außer den obengenannten Künstlern noch Charlotte Kimpel).

— *Vit. Novaks „Geisterbraut"* für Soli, Chor und Orchester (Text von K. J. Erben) ist infolge des außerordentlichen Erfolges, den das Werk bei der Uraufführung am 3. Dezember in Prag erzielt hat, dort kürzlich ein zweitesmal aufgeführt. (Siehe auch die „Liebesmesse" in Straßburg.)

— Ueber das mit der Jahrhundertausstellung zusammenfallende Musikfest in Christiania wird uns geschrieben: Das Fest, das seinem ganzen Charakter nach rein norwegisch gedacht ist, soll am zweiten Pfingsttag mit einem Orchesterkonzert in der großen Ausstellungs-Musikhalle, die 5000 Zuhörer faßt, beginnen. Geplant sind vier Orchesterkonzerte, drei Kammermusikkonzerte und zum Schluß ein Kirchenkonzert am 7. Juni d. J. Alle bedeutenden norwegischen Komponisten und Dirigenten sind fast ohne Ausnahme mit diesem Feste verbunden, ebenso wie die bekanntesten Solisten teilnehmen werden. Das Programm soll einen historischen retrospektiven Charakter haben und Werke der ältesten norwegischen Komponisten bis zu den jüngsten unserer Tage umfassen. — Das rührige Konzertbureau *Rudolf Rasmussen* kündigt einen Streichquartett-Zyklus des Klingler-Quartetts an. An fünf Abenden werden die hier bestens bekannten Künstler die sämtlichen Streichquartette Beethovens spielen. Ein Doppelkonzert des Petersburger Streichquartetts (Grigorowitsch) wird folgen, und zwar mit einem klassischen und einem russischen Abend. *H. M.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Das Konzertjahr* 1912/13. In der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht Ernst Challier interessante Ziffern über die im Konzertjahr 1912/13 am meisten gespielten Komponisten und deren Werke. Den Zahlen nach würde diesmal an erster Stelle Brahms stehen; da dieser aber die höhere Summe durch die zahlreichen Aufführungen seiner Gesänge erreichte, so ist Beethoven an die Spitze gestellt. Die Reihenfolge ist: Beethoven (1195), Brahms (1244), Schubert (828), Wagner (776), Bach (658), Schumann (604), H. Wolf (499), Mozart (495), Chopin (479), Liszt (433 gegen 1164 im Vorjahr!), Strauß (354), Mendelssohn (252), Haydn (241), Reger (228), St.-Saëns (171), Grieg (165), Weber (164), Debussy (115). Die meist gespielten Werke waren Beethovens Fünfte und Dritte Symphonie, Schuberts C dur-Symphonie, Brahms' Erste Symphonie, Beethovens Violinkonzert; von Chorwerken: Szenen aus Parsifal, Matthäuspassion, Deutsches Requiem.

— *Von den Theatern.* Die „Deutsche Bühne" veröffentlicht eine Statistik über städtische Betriebszuschüsse verschiedener deutscher Großstädte zu den von ihnen gehaltenen Stadttheatern. Aus dieser geben wir für die aufstrebenden rheinisch-westfälischen Kunstzentren folgende Zahlen: Düsseldorf zahlt jährlich 275 000 M., Dortmund 283 000 M., Essen 240 000 M., Elberfeld 130 000 M. Im übrigen Reich stellen sich die Verhältnisse so: Frankfurt a. M. im Jahre 1912/13 zahlte 571 000 M., Leipzig für 3 Theater 600 000—700 000 M. Die Stadttheater übertreffen nicht wenig Hofbühnen mit ihren Zuschüssen.

— *Bückeburger Orchesterschule.* Die unter dem Protektorate des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe stehende Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter wird am 1. Oktober d. J. zu *Bückeburg* eröffnet. Das Semester endet am 31. März 1915. Der Unterricht für die Studierenden ist vollständig kostenlos, außerdem erhält jeder ein Stipendium von 180 M. im Semester, wodurch der größte Teil seiner Unterhaltskosten gedeckt ist. Da an 60 Stipendien vorhanden, finden ebensoviele Schüler Aufnahme. Die Bedingungen zur Aufnahme sind: Mindestens 16. Lebensjahr, deutsche Nationalität, vollständige Beherrschung eines oder zweier Orchesterinstrumente, Abgangszeugnis eines Konservatoriums oder einer Musikschule, eventl. Probespiel. Der Hauptzweck der Orchesterhochschule ist, Musiker zu tüchtigen Orchesterspielern heranzubilden. Der Unterricht findet in Form von täglichen 2- und 3stündigen Proben statt. Gesuche betreffs Besuch der Anstalt, sowie Gewährung von Stipendien sind an den Vorsitzenden des Verbandes Hofrat Hofkapellmeister Ferd. Meister, Nürnberg, Adlerstraße 21, zu richten.

— *Vom Männergesang.* Die Berliner Liedertafel hat auf ihrer Reise durch Aegypten im Ghezireh-Kasino zu *Kairo* ein Konzert veranstaltet. Der Landgraf von Hessen, der deutsche Gesandte v. Miquel, Generalkonsul Frhr. v. Falkenhausen u. a. waren anwesend, ebenso sehr viele Engländer. Von dem Programm gefielen vor allem die Volkslieder. Das mit besonderer Innigkeit vorgetragene englische Volkslied „Robin Adair" erregte den jubelnden Beifall der anwesenden Engländer. Mit feinem Empfinden wurden „Die drei Röselein" von Silcher, „Barcarole" und „Schwertlied" gesungen. Abends sang der Verein im festlich beleuchteten Garten des Ghezirehpalastes, wozu die Mitglieder der deutschen Kolonie mit ihren Damen erschienen waren. Die englische Militärkapelle spielte „Deutschland, Deutschland über alles", das von der Liedertafel und der tausendköpfigen Menge mitgesungen wurde. Dann reiste die Liedertafel nach Alexandrien weiter.

— Der „*Stuttgarter* Lehrergesangverein" hat sein 25jähriges Bestehen mit einem Konzert am 14. März, einem Festakt und einem Bankett gefeiert. Gegenwärtig dirigiert Hofkapellmeister *Erich Band* den starken Verein.

— *Offene Stellen.* Das Berliner Philharmonische Orchester sucht zum 1. Juni 1914 einen Bratschisten (jährliches Gehalt 2200 M.), einen zweiten Solo-Cellisten (jährliches Gehalt 3000 M.), einen Flötisten, stellvertretender erster und Piccolobläser (jährliches Gehalt 2400 M.). Bewerber müssen im Orchesterspiel vollständig routiniert sein. Probespiel ist erforderlich. Es wird gebeten, keine Originalzeugnisse einzusenden. Diesbezügliche Meldungen sind an den Vorstand des Orchesters, zu Händen des Herrn Otto Müller, Berlin, Bernburgerstraße 22a/23 (Philharmonie) zu richten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der König von Württemberg hat dem Universitätsmusikdirektor Professor Dr. *Fritz Volbach* in *Tübingen* die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am blauen Bande des Friedrichs-Ordens verliehen.

— Dem Leiter der *Dresdener* Hoftheater, *Grafen Seebach*, der am 1. März sein 20jähriges Intendanten-Jubiläum begangen hat, wollen die deutschen Dichter und Komponisten zusammengeschlossen eine literarisch-musikalische Ehrengabe überreichen. Es ist die Herausgabe eines Sammelwerkes beabsichtigt, das einen Ueberblick über die Kunst unserer Zeit geben soll. Es wird ausschließlich ungedruckte Original-Beiträge enthalten und zwar Prosa, Verse, Kompositionen usw. Der Rat der Stadt Dresden hat dem Grafen Seebach die Große Goldene Denkmünze der Stadt Dresden verliehen.

— Der frühere Stuttgarter Hofkapellmeister *Karl Pohlig*, der dann längere Zeit in Amerika als Dirigent tätig war, ehe ihn Hamburg engagierte, ist als Nachfolger von Kapellmeister Hagel zum ersten Dirigenten der Hofoper in *Braunschweig* ernannt worden.

— Der Kapellmeister *Volkmar Andreae* in Zürich ist zum Universitätsmusikdirektor an der Universität Zürich ernannt worden und erhielt zugleich die venia legendi.

— Die *Stuttgarter* Presse hat vom Kgl. Hoftheater in Stuttgart folgende Mitteilung erhalten: Generalmusikdirektor Prof. Dr. *v. Schillings* hat mit Rücksicht auf die neuerdings gegen ihn gerichteten Angriffe, die auch in einer Stuttgarter Zeitung zum Ausdruck kamen, um seine Entlassung aus dem Verbande des Kgl. Hoftheaters gebeten. Diese ist abgelehnt worden, da die bisher in keiner Weise erwiesenen Anschuldigungen einen solchen Wunsch weder rechtfertigen noch auch einen Anlaß bieten, dem Herrn v. Schillings das bisher entgegengebrachte Vertrauen zu entziehen. — (Es handelt sich um Anschuldigungen über private Angelegenheiten.) Wir geben diese offiziöse Mitteilung weiter mit dem Bemerken, daß vor der Entscheidung in dem zu erwartenden gerichtlichen Verfahren eine Stellungnahme nicht opportun erscheint.

— Zum Direktor des Metzer Stadttheaters ist Hoftheaterdirektor Dr. *Hans Waag* gewählt worden, bisher an der Braunschweiger Hofbühne als Oberregisseur der Oper und des Schauspiels tätig.

— In *Salzburg* ist *Paul Gräner* von seinem Posten als Direktor des Mozarteums zurückgetreten.

— *Musikkritiker* Dr. *Walter Paetow* ist in Berlin nach kurzem Leiden, noch nicht 45 Jahre alt, gestorben. Seine Heirat mit der jüngsten Tochter der Kammersängerin Luise Harriers-Wippern mag dazu beigetragen haben, daß sich seine Studien immer mehr der Musik zuwandten. Der kleine, blondgelockte Paetow war von Haus aus eine enthusiastische Natur, die sich auch für moderne Richtungen der Literatur und Musik mit Feuereifer einsetzte, bemerkt Dr. Leopold Schmidt im Berl. Tageblatt.

— Der Hofpianist und Direktor der Städtischen Musikschule in Nürnberg, *Reinhardt Mannschedel*, ist gestorben. Mannschedel war als feinsinniger Pianist in ganz Bayern hochgeschätzt. Die Kammermusikabende des „Nürnberger Trios", dessen Seele er war, gehörten seit Jahren zu den vornehmsten Veranstaltungen des Nürnberger Musiklebens.

— In *Stuttgart* ist, kaum 50 Jahre alt, der Kammersänger *Peter Müller* plötzlich gestorben. Mit ihm ist einer der „populären" Sänger, einer der letzten Vertreter der Zeit, da Stuttgarts Oper ein durchweg vorzügliches Sängerpersonal hatte, dahingegangen. Er stammte aus kleinen Verhältnissen und war zunächst Chorsänger am hiesigen Hoftheater. Merkwürdigerweise bedurfte es erst einer besonderen Gelegenheit, bis der damalige Intendant, die Hofkapellmeister und Chordirektor auf die Schönheit dieser Tenorstimme aufmerksam wurden, als nämlich Peter Müller für einen erkrankten Sänger des Troubadours einsprang. Von da ab ging der Aufstieg rasch. Peter Müller war Natursänger, überhaupt ein Naturbursche; deshalb sang er auch Rollen wie den Turiddu in der Cavalleria so ausgezeichnet, daß ihn Mascagni als den besten deutschen Vertreter der Rolle bezeichnet hat. Aber auch in der Komischen Oper der Franzosen, weiter in der Martha, Carmen, als Hoffmann (er war nach dem Brande des alten Theaters mit bei der Gesellschaft, die den Namen der Stuttgarter Hofoper durch ganz Deutschland trug) stellte er seinen Mann. Und im Finale des II. Aktes von Tannhäuser strahlte Müllers Stimme siegreich über dem ganzen Ensemble. Es war ein außergewöhnlich schöner, starker (aber nicht scharfer) Tenor, der dem Sänger bis an sein Ende bewahrt blieb, wenn auch das Piano nachgelassen hatte. Als Darsteller kam er über ein bestimmtes Maß, über ein paar ewig wiederkehrende Bewegungen nicht hinaus. Aber das tat in diesem Falle nichts: der musikalisch fleißige Sänger ersetzte das vollauf und die Stuttgarter werden ihren „Peter" nicht so leicht vergessen. Tausende begleiteten ihn zur letzten Ruhestätte.

— Aus Stockholm wird gemeldet, daß der bekannte schwedische Komponist *Tor Aulin* im Alter von 47 Jahren gestorben ist. Aulin, einer der namhaftesten ausübenden Musiker Schwedens, wurde am 10. September 1866 in Stockholm geboren. Er war Schüler von Emile Sauret und Philipp Scharwenka (Berlin) und wirkte seit 1889 als Konzertmeister an der Hofoper seiner Vaterstadt. Auch war er Führer eines eigenen Streichquartetts. (Wir behalten uns eine nähere Würdigung des Verstorbenen vor. Red.)

Besprechungen und Anzeigen

Pädagogische Klaviermusik.

R. Tanner: *Etüden-Schule für Klavier* Heft 1—4 à 1 M. Verlag *R. Tanner*. Das Problem einer alle technischen Gesichtspunkte, alle Spielarten und Stilrichtungen umfassenden, völlig stufenweise geordneten Etüdenschule wäre nur zu lösen, wenn sämtliche Verleger sich zusammentäten und die nötigen modernen, nicht freien Studienwerke dazu zur Verfügung stellten. Aber dazu hat es noch lange Wege; wir müssen uns begnügen mit dem, was da ist, und freuen uns, daß wir dem Ideal bedeutend näher gekommen sind, einmal durch die kürzlich besprochene große Thümersche Etüdenschule (Verlag Schott), die schon fertig vorliegt, dann durch diese Tannersche Etüden-Schule. Der letzteren gebührt wohl der Vorzug der Priorität des Gedankens (das erste Heft erschien bereits anfangs 1911) und der weitere Vorzug der größeren Knappheit. Leider ist sie erst bis zum 4. Heft (untere Mittelstufe II. Abt.) gediehen. Mit dem ersten Heft kann etwa nach halbjährigem Unterricht begonnen werden und dann bildet sie einen Führer auf dem Weg zum Parnaß, wie er vollständiger und vielseitiger kaum gewünscht werden kann. Während Germers Czerny-Ausgabe im II. Teil des ersten Bands zu schwierig wird und zu schnell vorangeht (wenigstens wenn man die Tempi richtig nimmt), und bei der Gleichartigkeit und Aeußerlichkeit des Stoffs Lehrer und Schüler genug bekommen, ist dieser Fehler hier glücklich vermieden. Wohl bildet Czerny auch hier (mit Recht) den Grundstock, aber es ist hier eine große Anzahl anderer und neuer Uebungen eingeschaltet, welche technisch, rhythmisch und inhaltlich Neues, Abwechslungsreiches und Gemütvolleres bieten. Wir treffen neben den älteren: Bertini, Hünten, Müller, Lemaire, Concone, A. und J. Schmitt, Burgmüller, Duvernoy, Viole, Berens, auch neuere Komponistennamen wie Brunner, Krug, E. Wolff, Immler, Eizenberger, Faßbaender, Haas, Lewin, Parlow, Esipoff, Tanner, Zilcher. Die Hauptübungsmotive kehren auf höherer Stufe erschwert wieder und es ist sicher keine Spielart vergessen. Nur polyphone Uebungen sind bewußt ausgelassen worden und der Herausgeber, ein tüchtiger, erfahrener Fachmann, hat hiefür auf Bach verwiesen. Seine rhythmischen und figuralen Varianten erweitern den Kreis der Uebungsmotive und erhöhen die Brauchbarkeit des Werks, das wir allen Kollegen bei der Billigkeit, der hübschen Ausstattung, stufenweisen Anordnung, sorgfältigen Befingerung, Metronomisierung und Textdarstellung wärmstens empfehlen können. *C. Kn.*

E. Parlow: *E. D. Wagners Kinderklavierschule*, op. 45. Neue Ausgabe in 1 Bande, geh. no. 3 M. Verlag *Schlesinger, Berlin*, 184 Seiten. Diese reichhaltige Schule ist ähnlich angelegt, wie die unten besprochene Wohlfahrtsche, sehr unterhaltend, mit vielen melodischen Stücken, vierhändigen Sachen, Volks- und Opernmelodien. Die wichtigsten Studien der Technik und Ornamentik sind geschickt hineinverarbeitet und der Schüler kommt so auf blumenreichem Pfad zu einer mittleren Fertigkeit. Auch ein Teil der beliebtesten Sonatinen, der schönsten Kinderstücke von Schumann und Kullak sind eingefügt, ferner Etüden von Berens und Burgmüller, die frei geworden sind. Mehrere Perlen St. Hellerscher Klaviermusik und einige andere wertvolle, im Schlesingerschen Verlag befindliche Stücke von Raff, Juon, Seiß usw. würden, einzeln gekauft, so viel kosten wie die ganze Schule. Freilich, die gesuchte ideale Kinderklavierschule ist es auch noch nicht. An manchen Stellen schreitet sie schnell voran; z. B. No. 69, 83, 91, 97, 145 sind, im richtigen Tempo genommen, für ihre Umgebung zu schwer. Der Lehrer muß und kann da korrigierend und ordnend eingreifen. Ausstattung und Befingerung ist mustergültig. Eine strengere Ordnung nach dem Schwierigkeitsgrad läßt sich vielleicht bei der nächsten Auflage durchführen.

Franz Wohlfahrt und G. Lazarus: *Klavierschule*, II. Teil; 12. Auflage. Verlag *Forberg*, 2.50 M. no., 105 Seiten. Dieses Werk ist nicht nur eine Fortsetzung des I. Teils der gleichen Schule, sondern kann auch als Ergänzung und Weiterführung anderer Schulen gebraucht werden, die den Lernenden bis zur Mittelstufe geführt haben. Mit Recht werden hier, wie dies auch Zuschneid empfiehlt, nach erfolgter Entwicklung der Fingermuskeltechnik, die modernen Reformbestrebungen berücksichtigt, die in Wurf, Rollung, Schwung, Schütteln etc., wertvolle Hilfsmittel an die Hand geben. Die vorliegende Schule ist mehr nach Materien, als nach der Schwierigkeit geordnet und besteht aus einer reichhaltigen Folge von rein technischen Uebungen, zugehörigen Etüden und dazu passenden Vortragsstücken mittlerer Schwierigkeit. Kurze und bündige Bemerkungen und Fingerzeige (in drei Sprachen), die den einzelnen Gebieten der Technik, Ornamentik, Rhythmik vorausgeschickt werden, machen das billige Werk auch zum Selbstunterricht geeignet. Die Erklärung der italienischen Fachausdrücke, die Zusammenstellung sämtlicher Tonleitern und ein Anhang hübscher Unterhaltungsstücke dürften manchem willkommen sein. Wer diese Mittelstufenschule gewissenhaft durchgearbeitet hat, hat sich den Zugang zu der reichen Schatzkammer unserer klassischen und romantischen Klavierliteratur erkämpft. *Kn.*

Chr. Knayer: 12 *leichte Klavierstücke*, op. 10. Instruktive Ausgabe mit Fingersatz und Phrasierung 1.50 M. Verlag *Rudolf Tanner, Leipzig*. Dieses Werk des den Lesern der „N. M.-Z." wohlbekannten Komponisten ist nicht bloß leicht und instruktiv, wie schon das Titelblatt richtig sagt, sondern die Stückchen sind fast durchweg allerliebst und werden sicherlich überall freudige Aufnahme finden. Klavierpädagogen werden mit besonderem Vergnügen die unterhaltenden Vortragsstückchen spielen lassen, da sie sich trotz vielseitiger Abwechslung in der Spielart so ziemlich auf einer Schwierigkeitsstufe bewegen und weder komplizierte Rhythmen enthalten, noch ein zu rasches Tempo verlangen. Einige Druckfehler in Gestalt von fehlenden Auflösungszeichen in Nummer 1 und 4 können — nach dem Grundsatz, daß man auch aus Fehlern Nutzen ziehen soll — in der Weise pädagogisch verwertet werden, daß man den Schüler die Fehler suchen läßt. *O. Gasteyger.*

C. Schütze: *Lehrgang des Klavier-Etüdenspiels*, 6 Hefte à 1 M. Verlag *Ed. Steingräber*. Eine reichhaltige Sammlung bewährter Etüden, zum größten Teil von Czerny, nach fortschreitender Schwierigkeit geordnet. Die Unterstufe umfaßt 2 Hefte mit 60 und 50 Etüden, die Mittelstufe 4 Hefte mit je 20. Einige Druckfehler sind leicht zu verbessern. Der niedrige Preis der einzelnen Hefte erleichtert die Anschaffung.

A. Sartorio: *Uebungsstücke für Klavier*, 2 M. (Verlag *C. F. Kahnt, Leipzig*), mit besonderer Berücksichtigung der musikalischen Verzierungen; gut klingende Stücke, zur Einübung von Vorschlägen, Trillern usw. zu empfehlen; die Schlußetüde ist in ihrer Zusammenfassung der Verzierungen sehr instruktiv. Schwieriger sind desselben Verfassers 12 *melodische Vortragsstücke*, komplett 2.50 M. Verlag *C. F. Kahnt*. Der Fingersatz erscheint manchmal unnötig erschwert und kann hier und da geändert werden. Inhaltlich sind die Stücke wertvoll. *A. F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 bringt ein Scherzo des unseren Lesern gut bekannten *Hans Schmidt*, Domkantor in Halle a. S. Das ganz reizende Klavierstück ist auch für den Vortrag geeignet, und zwar wird es seiner geringen technischen Schwierigkeiten wegen die auf einer mittleren Stufe der Ausbildung stehende Jugend besonders bevorzugen. Von Hans Schmidt stammt übrigens die schöne Bearbeitung der „Elf unbekannten Ländler" von Schubert für Violine und Klavier, die im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erschienen sind. (Das Violinstück von Philipp Em. Bach, dessen 200. Geburtstags wir heute gedenken, ist schon 2 Hefte vorher [10] erschienen.)

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Carl Philipp Emanuel Bach*. Das Original befindet sich im Besitz des Herrn Paul Bach in Weimar.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. März, Ausgabe dieses Heftes am 19. März, des nächsten Heftes am 2. April.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Aus Bayern. Eine interessante Zuschrift erhalten wir von einem Abonnenten: „Zu Ihrer Auslassung über Schreker ‚Der ferne Klang' in einer der jüngsten Nummern Ihrer verehrl. Zeitung möchte ich mir erlauben, Sie auf den Bericht in No. 50 der Bayerischen Staatszeitung vom 2. III. 14 (anläßlich der Erstaufführung dieser Oper in München) aufmerksam zu machen. Während Ihre Zeitung Hosiannah ruft, gibt die Bayer. Staatsztg. dem Werke einen — wohlverdienten? — Fußtritt. Für eine Musikzeitung dürfte es Pflicht sein, recht objektiv zu sein. Das kann nur durch Zusammenstellung gegensätzlicher Kritiken über ein Werk geschehen. Andernfalls erfüllt die Musikzeitung ihre ethische Pflicht nicht. Dr. . . ." — Niemand ist in Württemberg „ethisch" verpflichtet, die Bayer. Staatszeitung zu lesen.

L. R., Jena. Wir bitten, die kleinen Notizen auch im Briefkasten zu verfolgen. In Heft 10 werden Sie unter Melodram-Freiburg das Gewünschte finden.

Tonbildsäulen-Braunschweig. Sie schreiben: „Wie war es nur möglich, diese so wuchtig tönenden Konfusitäten des Dr. A. Lehmann (Heft 10) in Ihr Blatt aufzunehmen! Ich habe die Empfindung, daß bei Herrn Dr. L. . . . . ." Ja, auch die „N. M.-Z." kann ja mal zur Faschingszeit einen satirischen Artikel bringen. Oder nicht? Wir waren übrigens auf „Reklamationen" gefaßt.

Organist L. in L. Wir danken vielmals für den interessanten Beitrag, den wir aufbewahren werden. Von einer Veröffentlichung wollen wir aber jetzt absehen, es ist vorläufig genug gesagt.

E. T. in R. Diese Erfindung zur Tonveredlung der Streichinstrumente ist uns unbekannt. Publikum, werde hart!

Oberlehrer U. Außer bei den genannten Firmen hat Arthur P. Schmidt in Leipzig, Lindenstraße, Werke Mac Dowells verlegt. Wir verweisen auf den Artikel im Jahrgang 1909 Heft 16, der von dem feinsinnigen Komponisten und seinem Leben handelt. (Mit Bild und Musikbeilage.)

H. Schn. Lassen Sie sich den Führer durch die Orgel-Literatur von Kothe-Forchhammer (neu bearbeitet von O. Burkert), Verlag Leuckart, Leipzig, kommen.

J. Stadl—r, Waldk. Arnold, Die alten Kirchentonarten (Kahnt Nachf.), 3 M. Oder ein Buch, das Ihnen dazu noch Orgel- und Registerkunde vermittelt, ist die Vorschule der musikalischen Komposition von Emil Postel (Verlag Greßler, Langensalza). Vergl. auch „Das Orgelregistrieren" im Gottesdienst von R. Palme, 1.50 M. Verlag Hesse, Leipzig.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 5. März.)

E. G—at, Hbg. Ihre Klänge und Weisen läßt man sich gern gefallen. Sie wirken befreiend, aber nur für den, der wie Sie lebenslustig und übermütig genug ist, um aus dem Lied „Ach, wie ist's möglich dann“ ein lachendes Scherzo zu gestalten, oder der in der wechselnden Temperatur seines Herzens die Weise „Das Lieben bringt groß' Freud“ in ein schleppendes Lamento mit Mollklängen verwandelt. Sie haben sich also umsonst auf ein Geschimpf gefreut. Da müßte Ihre Festouvertüre schon schlechter sein. Auch Ihre Tänze sind Zeugnisse einer heiteren Lebensauffassung. Am besten gefiel uns die Gavotte.

X. in A. Nun wir von Ihrem Talent ein Urteil auch auf Grund von großzügigeren Arbeiten haben, hätten wir gegen Ihren Wunsch, Musiklehrer zu werden, nichts einzuwenden.

Ad. E—wein, K. Für einen Anfänger eine beachtenswerte Leistung. Von Reife kann natürlich noch keine Rede sein. Geduldig warten. Ein Streben in Ungeduld wurde schon manch einem zum Verhängnis.

K. E., D. Ihre freien Orgelpräludien sind nach Form und Inhalt höher zu werten als die 5 Choralfigurationen. Die letzteren erfüllen ihren Zweck nicht, weil sie nichts oder nur wenig von dem poetischen Gehalt der Choräle ahnen lassen. Ihre Satztechnik in dieser Form von Figuralmusik ist schon bedeutend. Die Fuge läßt den planmäßigen Studiengang vermissen. Wo Sie sich wie in den Präludien frei bewegen dürfen, nehmen sich die Gaben Ihrer ernsten Muse mitunter sehr vorteilhaft aus. Man begegnet hier hübschen, wohlgeformten Einfällen. Ihre Männerchöre sind unbedeutend.

Schullied. Gut. Siehe Korrektur.

B. J—itz, L. Ihren künstlerischen Intentionen gegenüber erweist sich Ihre Phantasie nicht immer als gestaltungskräftig genug. Im übrigen ist der Eindruck von Ihren fleißig gearbeiteten Liedern befriedigend.

H. W., Seb. Die volkstümliche Lyrik Ihres geistlichen Terzetts wirkt für anspruchslose Ohren befriedigend. Auffallend ist die Neigung nach der Unterdominante; sie muß bei längerem Hören abschwächend wirken. Der Gesang „Die Helden des Iltis“ bedeutet einen wesentlichen Aufschwung gegen Ihre früheren Arbeiten.

A. H., F—R. Aus Ihren Skizzen spricht ein nach Wohllaut strebendes, musikfreudiges Talent. Wozu denn schon Sonaten verbrechen?

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich, Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Eine neue Schubert-Biographie.[1]

Die Forschungen über Franz Schuberts Leben und Schaffen haben erst nachdrücklich eingesetzt, nachdem längst gründliche Biographien der anderen großen Musikheroen Alt-Wiens, Haydns, Mozarts, Beethovens ausgearbeitet worden waren. Die unverhältnismäßig kurze Frist des Erdenwallens, die Schubert vom Schicksal gegönnt war, die Enge seiner Lebensverhältnisse und die persönliche Bescheidenheit seines ganzen Wesens hatten es bewirkt, daß selbst einer, der seinem Freundesherzen so nahe stand, wie der Dichter Bauernfeld, auf die Frage nach der Möglichkeit der Darstellung seines Lebens sich äußerte, es böte dieses „so wenig faßbare biographische Züge", daß es nur verlohnen dürfte, es „in einer Art poetischer Schilderung" vorzuführen. Die verdienstvollen biographischen Arbeiten, die seit fünfzig Jahren über den Tondichter erschienen sind, so die grundlegende von H. v. Kreißle (1865), A. Reißmann (1873), Konst. v. Wurzbach (1876), dem Engländer G. Grove (1882), dem Schweizer A. Niggli (1899) und Dahms (1905) stützten sich denn auch nur auf ein unvollständiges Maß authentischer Quellen. Hatte doch noch nicht einmal bisher eine vollständige Sammlung der Briefe von und an Schubert vorgelegen. Und so wenig achtete man vormals der Reliquien Schuberts, daß ein Autographensammler, der seine eigenhändig geschriebenen Tagebuchblätter besaß, einzelne, seitdem wohl für immer verlorene, herausriß und an andere Autographensammler weitergab. So wurde vieles als Kuriosität verschleudert, daher die so spät energisch betriebene Schubert-Forschung genötigt war, schwierige Pfade des Suchens der in alle Winde zerstreuten Objekte einzuschlagen. Ganz besonders regte zu einer umfassenden Sichtung und Sammlung der noch erhaltenen oder sonst durch Ueberlieferung bekannten Schubertschen Materialien die bei seinem hundertsten Geburtstag 1897 im Wiener Künstlerhause von der Stadt Wien zu Ehren ihres liederfrohen Sohnes veranstaltete „Schubert-Ausstellung" an, „verbunden mit einer Ausstellung von Werken der Maler Moritz v. Schwind, Joseph Danhauser und Leopold Kupelwieser". In der dadurch vorgezeichneten synthetischen Art begann von da ab *Otto Erich Deutsch* im Vereine mit fachkundigen Mitarbeitern, darunter insbesondere mit Ludwig Scheibler in Bonn, die vieljährige Arbeit, ein möglichst vollständiges Mosaik der „Dokumente seines Lebens und Schaffens" und damit „vielleicht die prägnanteste Form einer Lebensgeschichte" zu gewinnen, die ganz im Gegensatze zu Bauernfelds Vorwurf einer poetischen Schilderung eine nüchterne, chronologisch lückenlose Folge der Darstellung seiner Erlebnisse und Bestrebungen bietet. Von der geplanten Serie von Bänden ist jüngst des zweiten Bandes erster Teil und der dritte (Illustrationsband) erschienen, deren Inhalt allein schon kundgibt, daß damit ein monumentales Werk der Musikwissenschaft unternommen ist.

In der ersten Hälfte des zweiten Bandes werden alle erhaltenen und bekannt gewordenen Briefe von und an Schubert, die Reste seiner Tagebuchblätter, seine Gedichte und Widmungen, amtliche Dokumente, Schulzeugnisse, Gesuche u. dergl., Programme, Anzeigen, zeitgenössische Kritiken über seine Druckwerke und solche Werke, die aufgeführt worden sind, endlich Briefe und Tagebuchblätter über Schubert „als belehrendes und verbindendes Element" gebracht. Bezeichnend für die verhältnismäßig geringe Menge der autobiographischen Quellen ist, daß Deutsch im ganzen nur 71 bis heute bekannte Schubert-Briefe, einschließlich dürftiger Zettel und briefartiger Widmungen zählt, indes es deren gegen 1500 von Beethoven und 350 von Mozart gibt. Immerhin erhellt der Fortschritt in der Sammlung dieser wichtigsten Schubertschen Dokumente daraus, daß Grove 1882 nur 32, Max Friedländer noch 1887 nur 36 Stück bekannt waren. Ganz neu wurden von Deutsch 7 Stück beigebracht. Die Briefe sind zwischen 24. November 1812 und 12. November 1828, also während 16 Jahren abgefaßt; „in Gehalt und Form gehören sie zu den besten deutschen Musikerbriefen, denn sie spiegeln den frischen Geist und das innige Gemüt dieses wunderbaren Menschen" (Deutsch, II, 1, IV). Bieder, glatt und gerade ist allenthalben ihr Ausdruch von Anfang bis zum Ende. Recht mitteilsam und lebhaft wird der Schreiber bei der Schilderung von Reisen, wenngleich er in einem solchen Briefe beklagt, „wie wenig er zum Erzählen und Beschreiben geeignet sei." In den zwei Briefen an seinen Bruder Ferdinand, worin er über seine Herbstreise über Kremsmünster nach Salzburg und Gastein im Jahre 1825 berichtet (S. 281 ff. und 286 ff.), verrät er eine zugleich scharfe und phantasiereiche Beobachtungsgabe von Land und Leuten. Von Briefstellen über den Tondichter sind etwa 150 mitgeteilt, darunter besonders charakteristische von seinen Freunden Joseph v. Spaun, Leopold Kupel-

[1] Franz Schubert, „Die Dokumente seines Lebens und Schaffens." Band I und IV kartoniert 10 M. Band II, erster und zweiter Teil je 10 M. Band III 25 M. Subskriptionspreis aller Bände 70 M., Luxusausgabe 120 M. (München, Verlag *G. Müller*). — Die Bilder zu diesem Artikel sind mit Genehmigung des Verlags dem III. Bande: „Schuberts Leben in Bildern" entnommen. Ein weiterer Bilderartikel folgt.

wieser, Moritz v. Schwind und Franz v. Schober. Von den Tagebuchstellen über ihn sind die belangreichsten die der Brüder Franz und Fritz v. Hartmann, zweier Studenten aus Linz, die als gern gesehene Gäste in Schuberts Freundeskreise „ein ungeschminktes Bild von dem Treiben der Schubertianer während der letzten Lebensjahre des Meisters geben". Und auch Ed. v. Bauernfelds Tagebuch wurde mit Erfolg herangezogen. In des Tondichters innerste Gemütstiefen lassen die sieben Gedichte von ihm selbst, darunter drei von ihm vertonte, blicken, wenn auch die Form den Dilettanten der lyrischen Dichtung verrät. Die hohe Verehrung seines Kreises für ihn erhellt aus mannigfachen Dichtungen an ihn, als deren zeitlich erste die schwungvolle Apostrophe des Studenten Franz v. Schlechta, abgedruckt 27. September 1817 in der „Wiener allgemeinen Theaterzeitung" anläßlich der Aufführung der Schubertschen Kantate „Prometheus", verzeichnet ist. Von der zündenden Wirkung der Musik des Meisters singt der jugendliche Enthusiast:

„In der Töne tiefem Beben.
Wie die Saiten jubelnd klangen,
Ist ein unbekanntes Leben
In der Brust mir aufgegangen.

In dem Sturmeston der Lieder
Klagt der Menschheit jammernd Ach —
Kämpfend steigt Prometheus nieder,
Und das schwere Dunkel brach!

Mich hat's wunderbar erhoben
Und der Wehmut neue Lust,
Wie ein schimmernd Licht von oben,
Kam in die bewegte Brust!"

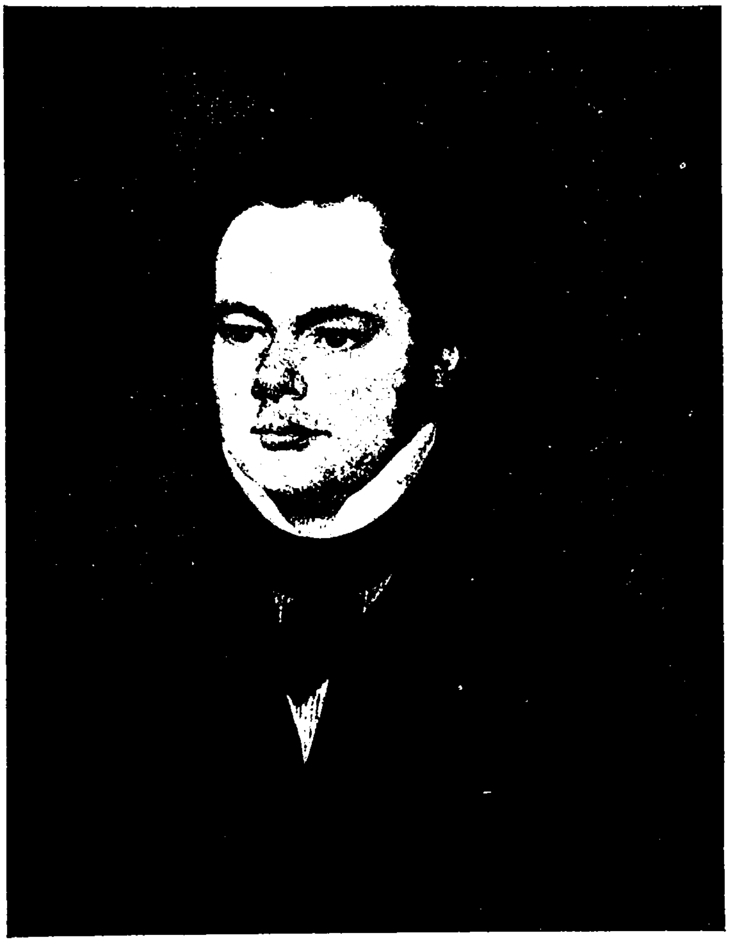
Die Wiedergabe von Kritiken gedruckter oder aufgeführter Werke Schuberts in etwa 20 Zeitungen und Zeitschriften, unter denen auch außer wienerischen (Amtliche Wiener Zeitung, Theaterzeitung, Sammler usw.) solche aus dem Deutschen Reiche (Leipzig, Dresden, Berlin, München usw.) aufgeführt erscheinen, zum Teil zutreffende Würdigungen, zum Teil hölzerne Phrasen vormärzlicher Beschränktheit, sind als Spiegelung des Schaffens Schuberts auf die Mitwelt von kulturgeschichtlichem Interesse, während sie anderseits erkennen lassen, daß die Wertschätzung der Schubertschen Muse sich aus kleinem Kreise allgemach in die Weite dehnte. Der gewissenhaften Inventarisierung der unmittelbar mit Schuberts Leben im Zusammenhange stehenden Dokumente des ersten Teils des zweiten Bandes werden im zweiten, im Herbst des Jahres erscheinenden Bande Ergänzungen folgen, die zeitlich vor und nach seine Lebensjahre gehören, aber doch zur Erklärung seines Schaffens nicht zu missen sind. Ihr Inhalt ergibt sich aus den geplanten Titeln der einzelnen Abschnitte: Nachklang (1828—1830); Parerga (vor 1797 und nach 1830); Erinnerungen; Nachruhm.

Der dritte Band der erschöpfenden Biographie, „Sein Leben in Bildern", kann als die Hauptachse des großzügig angelegten Werkes bezeichnet werden. Er enthält über 700 Illustrationen auf 600 Seiten, darunter die Reproduktionen fast des ganzen Materiales jener Schubert-Ausstellung in Wien in folgender Anordnung: Originalbildnisse Schuberts (S. 7—18). Zweifelhafte, falsche und abgeleitete Porträte (S. 19—32). Ein Kapitel Schwind (S. 33—42). Zeugnisse, Handschriften, Reliquien (42 a bis 54). Seine Familie (87—110). Wiener Schubertstätten: Wohnungen, Kirchen, Konzert- und Gastlokale, Vororte (110a—155). Theater- und Konzertprogramme, Titelblätter (156—185). Vignetten und Illustrationen (186 bis 209). Lehrer, Gönner, Freunde (210—319). Verleger, Musiker, Sänger, Schauspieler, Komponisten, Schriftsteller aus Schuberts Bekanntenkreis (320—400). Andere Gönner und Freunde (401—489). Befreundete Dichter (490—513). Textdichter (514—551). Komponisten, Musiker, Sänger (552—596). Schuberts Herolde: Gesamtausgabe und Biographie (597—617). Die stattliche Reihe der Bilder fast aller Persönlichkeiten des geistigen Wien der Schubert-Zeit, der am Schlusse durch eine grosse Anzahl von Erläuterungen über ihre Herkunft und ihren Wert und ein genaues Personen- und Sachregister angefügt ist, zeigt schon äußerlich an, wie bereits zu Lebzeiten des Künstlers die Gemeinde der Verehrer seiner Schöpfungen immer mehr und mehr zunahm. Die Zusammenfassung aller Illustrationen in einem eigenen Bande war schon deshalb geboten, weil „das große Material" schon „des körperlichen Gewichtes wegen" dazu herausforderte. Daß so viele Bilder sowohl von Schubert selbst als von seiner Umgebung trotz der Beschränktheit seines Lebenskreises und trotz des Mangels der für unsere Zeit so leicht handlichen photographischen Apparats entstanden sind, verdankt man dem Umstande, daß gerade eine verhältnismäßig große Anzahl von fruchtbaren bildenden Künstlern, zu denen außer den Obengenannten insbesondere noch Joseph Teltscher zu zählen ist, in nahe persönliche Beziehung zu dem Meister, der nicht nur eine Künstler-, sondern eine sanfte wienerische Freundesseele gewesen ist, getreten sind. Bei jeder Gelegenheit, im privaten Konzertzirkel und in der freien Luft der ländlichen Natur griffen diese zum Stift, um in Ernst und Scherz Porträts und Skizzen zu entwerfen, „denn der bescheidene Ruhm zu seinen Lebzeiten konnte wohl keinen Maler bestimmen, ihn aufzusuchen".

Das älteste authentische Bild Schuberts (S. 1), eine unbezeichnete Silhouette aus dem Jahre 1817, im Besitze der Frau Anna Holzapfel in Wien, zeigt das Profil des damals zwanzigjährigen Jünglings; damals war er eben im Uebergange vom Schulgehilfen an der Liechtenthaler Trivialschule zum Musiker von Beruf begriffen, nachdem er bereits drei Jahre als Lehrer gedient hatte. Die zeitlich zunächst entstandenen Bilder: „Landpartie der Schubertianer nach Atzenbrugg" (1820) und „Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg" (1821), zwei Aquarelle von Leopold Kupelwieser, beide im Schubert-Museum der Stadt Wien, führen uns den jugendlichen Tondichter in ganzer Gestalt inmitten des Freundeskreises vor Augen, der sich damals schon zu einer ansehnlichen Gesellschaft verdichtet hatte. Den ursprünglichen Kern bildeten einige von Schuberts Mitschülern in dem k. k. Gymnasialkonvikt (altes Universitätsgebäude), wo er als Hofsängerknabe von 1808—1813 seine Gymnasialstudien zurücklegte, und in der Lehrerbildungsanstalt von St. Anna, und zwar meist solche, die an seiner beginnenden musikalischen Produktion Anteil nahmen, dann mehrere gleichstrebende Schüler Salieris, des Hofkapellmeisters, unter dessen Leitung er seit 1812 in die höheren Gebiete der Musikwissenschaft eingeführt wurde. Die Brüder v. Spaun, Anton und Joseph, jener sieben, dieser neun Jahre älter als Schubert, deren Vaterhaus in Linz den Brennpunkt der romantisch-patriotischen Richtung der Zeit der Befreiungskriege in Oberösterreich bildete, ferner Holzapfel, der Sohn einer Tabakhändlerin in Währing, Randhartinger, Kenner, Albert Stadler, Bibl, Joseph von Streinsberg, Franz v. Bruchmann, eines Wiener Großhändlers Sohn, Leopold Ebner und der Dichter Hans Senn, von der Salieri-Schule her Anselm Hüttenbrenner und Ignaz Aßmayr, waren die Freunde der Jugend, die von Anbeginn dem Schaffen Schuberts mit Begeisterung folgten. Den Pfad rein künstlerischen Berufes haben von allen diesen nur Randhartinger, später Hofkapellmeister, und Bibl, später Domkapellmeister bei St. Stefan, ergriffen. Anselm Hüttenbrenner, 1794 in Graz geboren, wo er Rechte studierte, kam auf Empfehlung des Bankiers Grafen Moritz v. Fries in Salieris hohe Schule, der ihn und Schubert wöchentlich zweimal ohne Entgelt unterrichtete; auch Aßmayr, ein Schüler Haydns, vorher Organist zu St. Peter in Salzburg, hat sich dort fortgebildet. Im Umgang mit diesen hochsinnigen Menschen und unter Einwirkung des von der Romantik durchdrungenen Zeitgeistes hat Schubert schon in zarter Jugend sein eigentliches Arbeitsfeld gefunden, das der musikalischen Lyrik, die die Töne mit dem Worte der Dichtung in Gleichklang bringt. Salieris Unterweisung

hat ihn nur mit den technischen Hilfsmitteln seiner Kunst bekannt gemacht.

Der wichtigste Illustrator des gesellschaftlichen Treibens, in dem sich Schubert bewegte, der Maler Moritz v. Schwind, trat 1819 in den Freundeskreis. Seine zu Lebzeiten Schuberts und später besonders aus der Erinnerung in seinem „Familienalbum" (1863) keck, zum großen Teil humorvoll hingeworfenen Zeichnungen gewähren uns einen Einblick in das gemütvolle Zusammensein der Anhänger des Tondichters, wenn sie sich in dessen bescheidenem Heim oder bei Bekannten oder an Gaststätten in der Stadt oder draußen beim „Heurigen" in Geinzing versammelten. Schwind und seine Brüder Franz und August, sowie ihre Schwester Wilhelmine, verehelichte Arzberger, wohnten links der Karlskirche, aus welchem Grunde dort eine Straße als Schwindgasse bezeichnet ist. Im vielbesuchten Gasthause „zum Mondschein", dann in der „Ungarischen Krone" an der Ecke der Seilerstätte und Himmelpfortgasse, in Neuners „Silbernem Kaffeehause" in der Plankengasse, im Café Bogner in der Singerstraße (Ecke der Blutgasse) und anderwärts in Familien, wo Schubert am Klavier den Gesang seiner Lieder bei Schubert-Abenden (Schubertiaden) begleitete, kamen all die zusammen, von denen Joseph v. Spaun treffend äußerte: „Durch Schubert wurden wir alle Brüder und Freunde". Und auch die Not brachte einige davon an solchen im Bilde verewigten Orten zusammen. So erzählt Ed. v. Bauernfeld, daß er und Schubert, als sie sich kein Brennholz an bitterkalten Wintertagen kaufen konnten, im Bognerschen Kaffeehause Schutz und Wärme suchten. Er sowie die Dichter Mayrhofer, J. G. Seidl, Grillparzer und der Hofopernsänger Johann Michael Vogl, der erste Sänger Schubertscher Lieder vor großem Publikum, der, langsam für deren Vortrag gewonnen, bald ihr eigentlicher Herold wurde, setzten sich während der Blütezeit des Schaffens Schuberts am nachdrücklichsten für dessen Anerkennung in weiteren Kreisen der musikalischen Welt ein.



FRANZ SCHUBERT.
Oelgemälde, vermutlich von Joseph Mähler (um 1827?)
K. k. Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

Am öftesten wohl kehrt in Schwinds gesellschaftlichen Schubert-Bildern die markige, breitschulterige Hünengestalt des Sängers Vogl wieder; so bildet sie neben der Schuberts den Mittelpunkt der aus dem Jahre 1868 stammenden, im Schubert-Museum der Stadt Wien aufbewahrten Sepiazeichnung „Schubert-Abend bei Joseph R. v. Spaun" (reproduziert S. 386), worin die Elite der Verehrer und Verehrerinnen des Meisters um diesen, der neben Joseph v. Spaun am Klavier sitzt, versammelt erscheint, darunter Franz und Ignaz Lachner, Randhartinger, Gahy, Steiger v. Amstein, Vogl, Mayrhofer v. Grünbühel, Anton v. Doblhoff-Dier, Anton v. Spaun, Kunigunde Vogl, des Sängers Gemahlin, Joseph Kenner, Marie Ottenwalt, geb. v. Spaun, Ludwig Schnorr, Moritz v. Schwind, Anna Hönig, Leopold Kupelwieser, Therese Hönig, Franz v. Schober, Romeo Franz Seligmann, Ernst v. Feuchtersleben, Franz Grillparzer, Justine v. Bruchmann, Eduard v. Bauernfeld, Franz v. Bruchmann, Johann Senn, Johann Mayrhofer und Ignaz Franz Castelli. Und Vogl finden wir auch sonst allenthalben auf frohmütigen oder scherzhaften Gelegenheitsskizzen, wie im „Spaziergang vor dem Stadttore" (S. 14), in „Schubert, Franz Lachner, M. v. Schwind und J. M. Vogl singen vor einem Neubau ein Ständchen" (S. 34), in der Bleistift-Karikatur „Michael Vogl und Franz Schubert ziehen aus zu Kampf und Sieg" von Franz v. Schober (S. 6) usw. In dieser Zeichnung wird Schuberts bescheidene Gestalt mit Absicht hinter die pompöse, wuchtige des Sängers gestellt. Nebeneinander am Klavier erscheinen die beiden noch auf drei anderen Schwindschen Skizzen (S. 37 und 38). — Ganz enge persönliche Beziehungen knüpften Schubert an Johann Mayrhofer (S. 240) und Franz v. Schober (S. 267 ff.), da beide durch längere Zeit mit ihm die Wohnung teilten. Schon 1814 komponierte er das Lied „Am Erlafsee" von Mayrhofer, das als erstes gedrucktes mit Musikbegleitung in dem von Dr. Franz Sartori herausgegebenen Taschenbuch „Malerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie" (Wien, Ed. Doll, 6. Jahrg, 1819; vergl. das Faksimile des Notendrucks S. 241) erschien. Von 1819 wohnte Schubert mit Mayrhofer in demselben Zimmer, das einige Jahre vorher Theodor Körner bewohnt hatte. Die Physiognomie des Freundes mit den starren Zügen und den zusammengekniffenen Lippen entspricht dem, was von seinem rauhen, launischen Wesen überliefert ist. Es hängt dies vielleicht auch mit seinem Berufe als Zensor zusammen. Nur beim Anhören Schubertscher Lieder verklärte sich sein Angesicht. Aus der ersten Wohnung im Bürgerspitale übersiedelten beide in das Haus No. 420 in der Wipplingerstraße, in das auch Joseph Hüttenbrenner, Anselms Bruder, zog, der dem Tondichter längere Zeit seine massenhaften Schriften ordnete und ihm so als eine Art freiwilliger Archivar diente. Im Jahre 1822 trennte sich Schubert von dem verbitterten Zimmergenossen und zog mit dem fröhlichen, stets für ihn hilfsbereiten Dichter Franz v. Schober zusammen, zuerst unter die Tuchlauben in der Nähe des „Roten Igel", dann auf die Alte Wieden nächst der Karlskirche, also nächst „Schwindien" (Gegend der Familie Schwind) in der jetzigen Technikerstraße. Mayrhofer hat später durch Selbstmord geendet. Alle Wohnhäuser Schuberts sind von S. 126 ff. abgebildet. Die geistreichen, vollen Gesichtszüge auf den Bildern von Schobers, darunter die Reproduktion eines Oelbildnisses von Joseph Danhauser, lassen seine joviale, dabei gutherzige Künstlernatur erkennen. Geboren in Schweden, war er mit seiner verwitweten Mutter nach deren Heimat, Wien, gelangt. Neben seinen juridischen Studien widmete

er sich eifrigst schöngeistigen Richtungen, wozu ihm durch reiche Geldmittel von Hause aus die Möglichkeit geboten war. Auf alle Weise linderte er die Notlage des Freundes, führte ihn in höhere gesellige Kreise ein und ebnete ihm so vielfach die Wege des Aufstiegs. Durch ihn wurde Schubert mit dem Freiheitssänger Collin bekannt, der hinwiederum die Verbindung desselben mit dem in Wien so maßgebenden Kreise im Hause der Dichterin Karoline Pichler vermittelte. Schober, Vogl und die Brüder v. Spaun spannen dann auch die Fäden nach Linz, Steyr, Gmunden und St. Pölten, hier zu Bischof Dankesreither (Verwandter Schobers), wo Schubert auf mehreren Reisen viel Freude und Dank für sein Lied erntete. Auf diese Art weitete sich auch der geographische Umkreis, auf dem die Anerkennung und Pflege seiner Schöpfungen gedieh. Und diese heiteren Lebensepisoden brachten ihm reiche Förderung und Anregung. Die ganze Gruppe der kunstliebenden Wiener Familie Sonnleithner und ihres weitverzweigten Anhangs in akademischen Kreisen hinwiederum ruft eine Fülle von Erinnerungen an Konzertabende in deren Heim auf der Brandstätte ins Gedächtnis und das Bild der Therese Grob, des schmucken Liechtentaler Mädchens, das ihn durch ihren schönen Sopran beim Gesang seiner Messen in der Pfarrkirche „zu den vierzehn Nothelfern" bezauberte, erinnert an die Geschichte seiner Liebe, freilich einer hoffnungslosen, der einzigen des Meisters, von der genaue Ueberlieferung vorliegt. Es wäre hier unmöglich, im einzelnen das überreiche Bildermaterial zu deuten, dessen besten Schlüssel der demnächst erscheinende biographische Band I des Werkes abgeben wird. Darin wird außer der Uebersetzung der Lebensbeschreibung Groves eine Schubert-Biographie von O. E. Deutsch und L. Scheibler enthalten sein. Der vierte (Schluß-)Band von L. Scheibler wird ein thematisches Verzeichnis seiner Werke bieten.

Die Menge von Bildern und Situationen, die in dem Bande „Schuberts Leben in Bildern" aufgespeichert ist, nicht zum wenigsten auch die stattliche Reihe von Reproduktionen berühmter Bilder bedeutender Künstler, die aus dem klaren Quell von Schuberts tiefinniger Musiklyrik, dem Lied und der Ballade, romantische Stoffe schöpften (Schwind, Fendi, Schnorr, Kupelwieser u. a.), liefern den klaren Nachweis, daß die Wirkung Schubertscher Kunst trotz der Kürze des Lebens des Meisters und trotz der geringen Schwingungsweiten seiner Lebensverhältnisse eine elementare gewesen ist; ganz wohl kann der Ausschnitt der Wiener Biedermeierzeit, der sich mit der Periode seines Lebenslaufs deckt, als „Zeit Schuberts" bezeichnet werden. Adam Müller-Guttenbrunn hat mit Recht von



Ansicht des Gärtchens in Schuberts Geburtshaus.
Im Hintergrund die Lichtentaler Kirche. Aquarell von F. Reinhold (um 1880).

diesem Gesichtspunkte aus in seinem Spruche für die dem Wiener Schubert-Bund anläßlich dessen 50jährigen Bestandes vor kurzem gewidmete Ehrengabe des Meisters schöpferische Kraft mit den Worten betont: „Schubert hat die Erde viel reicher verlassen, als er sie gefunden hat". Und schon des Tondichters Zeitgenosse und Freund Joh. Mayrhofer ist von dem Neuen in Schuberts Liede tief ergriffen; sein von Schubert selbst 1816 komponiertes Lied „Geheimnis" (II, 1, S. 39) hebt er mit den begeisterten Worten an:

„Sag an, wer lehrt dich Lieder, so schmeichelnd und so zart?
Sie rufen einen Himmel aus trüber Gegenwart.
Erst lag das Land verschleiert im Nebel vor uns da —
Du singst, und Sonnen leuchten, und Frühling ist uns nah."

München. **Dr. Karl Fuchs.**



Hof in Schuberts Geburtshaus.
(Ansicht gegen die Straße, das bekannte Bild zeigt die Ansicht gegen den Garten hin.)

Schopenhauers und Hanslicks Lehren vom Wesen der Musik.

Von Dr. O. SCHNYDER (Luzern).

Die Gegenüberstellung zweier Theorien, die einen sachlichen Gegensatz ausprägen, ist für den Historiker und Kritiker von großem Reiz. Denn sie rückt nicht nur die geschichtliche Thesis und Antithesis in helles Licht, sie läßt auch die Eigenart der einander gegenüberstehenden Lehren offenbar werden. Und wenn schließlich zwei Lehren nicht nur Tatsachen der Geschichte sind, sondern auch noch in der Gegenwart lebendige Wirkungen äußern, so muß sich dem historischen das aktuelle Interesse beigesellen.

In diesem Sinne stellen die Ansichten Arthur Schopenhauers und Eduard Hanslicks Pole in der Philosophie der Musik dar. Beide Theorien sind nicht nur jede in ihrer Art folgerichtig, sie übten auch großen Einfluß aus. Die Lehre des Frankfurter Philosophen gewann die Zustimmung Richard Wagners und der Anschauung Eduard Hanslicks stand Johannes Brahms nahe; mit der Philosophie Schopenhauers wurde auch dessen Musiklehre Gemeingut der Gebildeten und die vielseitige Wirksamkeit Hanslicks, des Schriftstellers und Lehrers, verschaffte seinen Ansichten ausgedehnte Verbreitung.

Wenn ich in der folgenden Darstellung und Kritik die Lehre Hanslicks der Theorie Schopenhauers vorausgehen lasse, so folge ich nicht geschichtlichen, sondern sachlichen Rücksichten: Schopenhauer verkündete seine Ansichten erstmals in seinem Hauptwerke, das 1818 erschien, Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-

Schönen" aber, in der der Wiener Gelehrte seine Meinung ex professo vorträgt, erschien erst 1854. Allein letztere ist trotz späterer Entstehung veraltet, während die erstere in vieler Beziehung die Zustimmung der herrschenden Meinung erhielt. Und da meine eigene Theorie, die ich in meiner Schrift „Grundzüge einer Philosophie der Musik" vortrage, in mehr als einer Beziehung an Schopenhauers Lehre anknüpft, besteht für mich ein Grund mehr, die Darstellung der Schopenhauerschen Lehre der Betrachtung der Lehre Hanslicks folgen zu lassen.

I.

E. Hanslick bestimmt in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen", die erstmals im Jahre 1854 erschien und im Jahre 1911 zum elften Male aufgelegt wurde, zunächst die Aufgabe einer, wie er sagt, „philosophischen Begründung der Musik". Ich lasse ihn selbst sprechen: „Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck, nur der Tatsache, nicht des letzten Grundes, endlich die Zurückführung dieser speziellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene ‚philosophische Begründung der Musik', welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzuteilen, was sie darunter eigentlich verstehen" (S. 70). „So hätte die ‚philosophische Begründung der Musik' vorerst zu erforschen, welche notwendigen geistigen Bestimmtheiten mit jedem musikalischen Element verbunden sind und wie sie miteinander zusammenhängen. Die doppelte Forderung eines streng wissenschaftlichen Gerippes und einer höchst reichhaltigen Kasuistik machen die Aufgabe zu einer sehr schwierigen, aber kaum unüberwindlichen" (S. 72).

Hanslick versucht dann in seiner Art selbst eine Erklärung des Wesens der Musik. „Das Material, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichtum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesamten Töne, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisierung." „Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen." Und nun folgt der vielzitierte Ausspruch: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen" (S. 59). Zur Erklärung der Wendung „tönend bewegte Formen" verweist Hanslick auf die Arabeske und das Kaleidoskop. Von der Arabeske sagt er: „Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tot und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend! Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt — wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht einigermaßen nahekommend sein?" (S. 60.) Und vom Kaleidoskop sagt Hanslick: „Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop, jedoch auf unmeßbar höherer, idealer Erscheinungsstufe, ist die Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf kontrastierend, immer zusammenhängend und doch immer neu, in sich abgeschlossen und von sich selbst erfüllt" (S. 60). Die Musik als Spiel tönend bewegter Formen näher charakterisierend, fährt Hanslick fort: „Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen herausgestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist demnach die Musik in der Tat ein Bild, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unseren Begriffen unterordnen können" (S. 63). „Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. So reichhaltig wir dies musikalische Material befunden haben, so elastisch und durchdringbar erweist es sich für die künstlerische Phantasie. Diese baut nicht wie der Architekt aus rohem, schwerfälligem Gestein, sondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geistigerer, feinerer Natur als jeder andere Kunststoff, nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künstlers



Landpartie der Schubertianer nach Atzenbrugg. Aquarell von Leopold Kupelwieser. (Links Schubert mit dem Maler.)

in sich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, nicht durch mechanisches Aneinanderreihen, sondern durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigentümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugnis als Charakter auf." „Geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die Tonverbindungen selbst" (S. 65).

Nachdem Hanslick auf diese Weise seine These, die Musik sei ein Spiel tönend bewegter Formen, verfochten hat, wendet er sich gegen die Ansicht, die Musik vermöge „Gefühle" darzustellen. „Die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst" (S. 22). Zu dem Satz einiger Theoretiker: „die Tonkunst habe nicht etwa bestimmte, wohl aber unbestimmte Gefühle zu erwecken und darzustellen," bemerkt der Schriftsteller: „Vernünftigerweise kann man damit nur meinen, die Musik solle die Bewegung des Fühlens, abgezogen von dem Inhalt desselben, dem Gefühlten, enthalten, das also, was wir das Dynamische der Affekte genannt und der Musik vollständig eingeräumt haben. Dies Element der Tonkunst ist aber kein Darstellen unbestimmter Gefühle" (S. 44). „Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wenn nicht deren Inhalt? Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst" (S. 26). „Sie bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag" (S. 27). „Was uns außerdem in der Musik bestimmte Seelenzustände zu malen scheint, ist symbolisch. Wie die Farben, so besitzen nämlich die Töne von Haus aus und in ihrer Vereinzelung symbolische Bedeutung, welche außerhalb und vor aller künstlerischen Absicht wirkt" (S. 27, 28). Von einem Ausdrücken oder Darstellen ist solche Naturbeziehung weit entfernt. Symbolisch nannten wir sie, indem sie den Inhalt keineswegs unmittelbar darstellt, sondern eine von diesem wesentlich verschiedene Form bleibt. Wenn wir im Gelben Eifersucht, in G dur Heiterkeit, in der Zypresse Trauer sehen, so hat diese Deutung einen physiologisch-psychologischen Zusammenhang mit Bestimmtheiten dieser Gefühle, allein es hat ihn eben nur unsere Deutung, nicht die Farbe, der Ton, die Pflanze an und für sich. Man kann daher weder von einem Akkord an sich sagen, er stelle ein bestimmtes Gefühl dar, noch weniger tut er das im Zusammenhang des Kunstwerks" (S. 29).

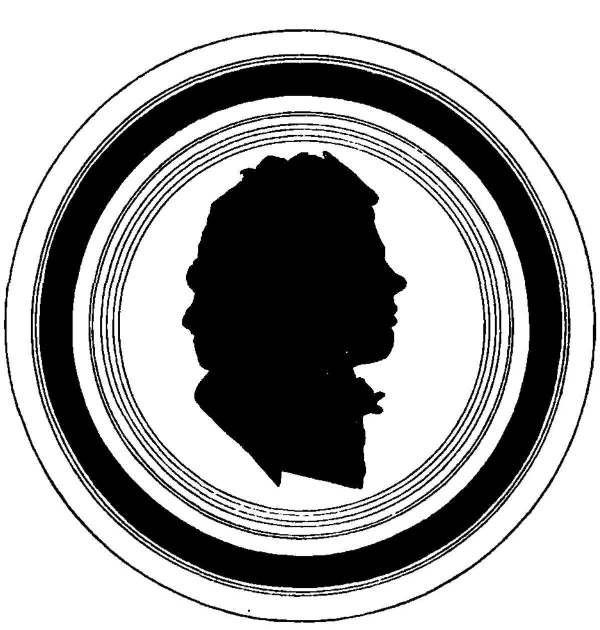
Hanslick bespricht schließlich auch das Problem der Schönheit in der Musik. „Wie das Schöne eines Tonstücks lediglich in dessen musikalischen Bestimmtheiten wurzelt, so folgen auch die Gesetze seiner Konstruktion nur diesen" (S. 76). „Keineswegs ist das ‚Spezifisch-Musikalische' als bloße akustische Schönheit oder proportionale Symmetrie zu verstehen — Zweige, die es als untergeordnet in sich begreift." „Das ‚Musikalisch-Schöne' in dem von uns angenommenen spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das ‚Klassische', noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem ‚Romantischen'. Es gilt sowohl von der einen als von der andern Richtung, beherrscht Bach so gut wie Beethoven, Mozart so gut wie Schumann" (S. 80). „Noch weniger als mit dem Klassischen kann das ‚Musikalisch-Schöne' mit dem Architektonischen zusammenfallen, das jenes als Zweig in sich faßt" (S. 83). „Viele Aesthetiker halten den musikalischen Genuß durch das Wohlgefallen am Regelmäßigen und Symmetrischen für ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein Musikalisch-Schönes bestand" (S. 83). „Vorsichtiger vielleicht als notwendig sei endlich noch hinzugefügt, daß die musikalische Schönheit mit dem Mathematischen nichts zu tun hat" (S. 85). „Wenn für die Erforschung des physikalischen Teiles der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung, sie sei die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel" (S. 86). „Auch mit der Sprache hat man die Musik häufig zu parallelisieren und die Gesetze der ersteren für die letztere aufzustellen versucht" (S. 37). „Man hat die Musik als eine (unbestimmtere oder feinere) Sprache aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgesetze aus der Natur der Sprache abstrahieren wollen." Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Prinzipe eine logische Unmöglichkeit ist" (S. 88, 89).

Und abschließend bemerkt der Schriftsteller: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst." „Mag nun die Wirkung eines Tonstücks jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen, denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne" (S. 162, 163). „Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei." „Der Komponist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen" (S. 172). „Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltslosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern ‚Inhalt' der Tonkunst unerbittlich negiert, rettet man deren ‚Gehalt'. Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Falle zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten schönen Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material" (S. 174).

Die Darstellung Hanslicks liefert die philosophische Begründung der Musik nicht, deren Aufgabe er, wie erwähnt, in seinem Buche bestimmt. Sie entbehrt der Berücksichtigung der verschiedenen möglichen Gesichtspunkte, die man von einer philosophischen Darstellung verlangen darf. Hanslick bespricht die Musik nur als Gegenstand theoretischer Betrachtung und unterläßt es, ihre Beziehungen zur praktischen Philosophie, zur theoretisch-praktischen Philosophie, sowie ihr Verhältnis zu benachbarten Gebieten der Erfahrung zu untersuchen. Innerhalb seiner theoretischen Betrachtung vermengt er die Erörterung über das Wesen der Musik mit der Erörterung über das Problem der Schönheit, was die Klarheit seiner Ausführungen wesentlich beeinträchtigt. Eben-



JOSEPHINE FRÖHLICH.
Lithographische Skizze von ihrer Schwester Barbara Bogner.
Dr. August Heymann, Wien.



FRANZ SCHUBERT (mit 20 Jahren).
Unbezeichnete Silhouette 1817. (Frau Anna Holzapfel, Wien.)

falls innerhalb seiner theoretischen Betrachtung vermengt er die Begriffe Inhalt und Form, ein Verhalten, das sich aus seiner, wie es scheint, geringen philosophischen Schulung erklärt, seine Darstellung aber nicht zu klären geeignet ist.

Sieht man von diesen formalen Mängeln ab, so liefert Hanslicks Theorie allerlei Brauchbares. Mit Recht betont der Wiener Schriftsteller die selbständige Bedeutung des Tons als Inhalt, als Stoff der Musik, mit Recht weist er auch auf die ungeheuren Möglichkeiten der Tongestaltung hin, mit Recht wendet er sich gegen diejenigen, die den Ton nur als Mittel des Ausdrucks von Gefühlen gelten lassen wollen, mit Recht auch bekämpft er die Ansicht, Musik sei nichts weiter als Spielerei in Tönen.

Die These Hanslicks, die Tonkunst sei ein Spiel tönend bewegter Formen, die richtig ist, wenn sie nur eine Seite des Inhalts der Musik treffen will, wird aber sofort falsch, wenn sie den Anspruch erhebt, erschöpfende Definition der Musik zu sein, wenn sie die Behauptung vertritt, die Musik sei nichts weiter als Spiel tönend bewegter Formen. Hanslick bestreitet zunächst, daß die Tonkunst bestimmte Gemütstatsachen, wie Liebe, Haß, Trauer, Frohsinn etc. darzustellen vermöge. Und hier ist ihm beizustimmen. Mit Unrecht aber bestreitet Hanslick, daß die Tonkunst fähig sei, von ihm sogen. unbestimmte Gefühle darzustellen. Er macht den Fehlschluß: Es gibt nur bestimmte Gefühle, bestimmte Gefühle vermag die Musik nicht darzustellen, also vermag die Musik keine Gefühle darzustellen. Der Schlußsatz ist falsch, weil der Obersatz falsch ist. Die Psychologie, der Hanslick, wie es scheint, nicht sehr nahe stand, unterscheidet zwischen bestimmt benannten, sprachlich festgelegten Gemütstatsachen und Gemütstatsachen, die wohl vorhanden, aber nicht oder noch nicht benannt, sprachlich festgestellt sind. Zu jenen gehören die alltäglichen Gemütstatsachen, die in Verbindung mit Objekten, auf die sie sich richten, vorgestellt werden, zu diesen aber die feineren Schwingungen des Gemütslebens von hochkomplizierten Zuständen bis hinunter zu den Grundtatsachen des Gemütslebens, den von mir so genannten „Urwollungen". Es ist nun Erfahrungstatsache, daß die ungeheure Menge der auf den Urwollungen sich aufbauenden Wollungen, Gefühle, Affekte zufolge der Gleichheit der Konstruktion in engster Beziehung zur Menge der Töne und Tonverbindungen steht und daher von der Tonkunst sehr wohl dargestellt werden kann. Wenn Hanslick die Wichtigkeit des Begriffs der Bewegung zur Erklärung des Nebeneinanders von Ton und Gefühl hervorhebt, so muß ich ihm beistimmen, allein auch sogleich beifügen, daß die Bewegung nur eines von den Momenten ist, die Ton und Gemüt miteinander gemein haben. Wenn Hanslick weiter die Beziehung von Ton und Gemüt als bloße Analogie bezeichnet, so muß ich ihm entgegenhalten, daß das Verhältnis von Ton und Gemüt ein durchgehender Parallelismus ist. Und so muß ich die Meinung Hanslicks, die Tonkunst sei nichts weiter als Spiel tönender bewegter Formen, nichts weiter als eine bewegte Reihe oder Menge von Tönen, verwerfen und ihr die Ansicht entgegensetzen, die Tonkunst liefere Gebilde, die einen Parallelismus von Ton und Gemüt verkörpern. So verkehrt es wäre, zu sagen, die Dichtkunst sei nichts weiter als ein bewegtes Spiel von Wörtern oder die bildende Kunst schaffe nichts weiter als ruhende Gebilde aus Farben und Masse, so verkehrt ist es auch, die Tonkunst als ein Spiel bloßer Töne zu bezeichnen. Die einseitig formale Auffassung Hanslicks vom Wesen der Musik ist daher abzulehnen.

Eine mehr als immanente Erklärung der Musik, eine transzendente Ausdeutung des Tonalen unternimmt Hanslick nicht, er bleibt vielmehr durchaus auf immanentem Boden stehen.

So wenig wie die Ausführungen über das Wesen der Musik, vermögen die Ausführungen Hanslicks über das Problem der Schönheit in der Musik zu befriedigen. Nachdem der Schriftsteller die Verknüpfung des Schönen mit den historischen Kategorien der Musik, mit dem Akustischen, Mathematischen und Architektonischen, seine Beziehungen zur Schönheit der Sprache abgelehnt hat, bestimmt er die Schönheit in der Musik positiv als den bestimmten Charakter, der durch freies Schaffen der Phantasie aus dem Tonmaterial gewonnen wird. Es ist dies eine Erklärung, die den Stempel des Ungenügens trägt, denn die Behauptung, die Schönheit in der Musik sei ein bestimmter Charakter des Tongestaltens, ist nicht das Ende, sondern der Anfang einer Erörterung der musikalischen Schönheit und der Antwort Hanslicks reiht sich sofort die Frage nach dem Wesen dieses bestimmten Charakters an.

So liegt denn der Schwerpunkt der Hanslickschen Leistung in der Erklärung des Wesens der Musik, die sehr weitschichtig gediehen ist, in ihrem Gesamtergebnis aber als falsch betrachtet werden muß.

II.

Arthur Schopenhauer hat seine Lehre über das Wesen der Musik dargelegt in seinem Hauptwerke „Die Welt als Wille und Vorstellung" Bd. I. § 52, Bd. II. Kap. 39, sowie im Sammelwerke Parerga und Paralipomena Bd. I. §§ 218 ff.



Titelzeichnung Kupelwiesers zu Schuberts Lied „Am Grabe Anselmos", auf der ersten Ausgabe von Opus 6, 1821.

Ich will versuchen, die Lehre Schopenhauers mit seinen eigenen Worten in den Hauptzügen anzuführen: Die Musik „ist eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft, daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, wofür sie Leibniz ansprach und dennoch ganz recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schale betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich sein, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein, mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen. (Die Welt als Wille und Vorstellung § 52.)

Die Musik stellt den Willen dar; „so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht oder auch umstimmt.“ Die Musik besteht „in einem steten Wechsel von mehr oder weniger beunruhigenden, d. i. Verlangen erregenden Akkorden, mit mehr oder minder beruhigenden und befriedigenden; eben wie das Leben des Herzens (der Wille) ein steter Wechsel von größerer oder geringerer Beunruhigung durch Wunsch oder Furcht, mit eben so verschieden gemessener Beruhigung ist“. „Und wie es zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemütes gibt,



Der Spaziergang vor dem Stadttore. Von Moritz v. Schwind.
(Links Vogl und Schubert, in der Mitte Schober grüßend, vorne Schwind.)

Heiterkeit oder wenigstens Rüstigkeit und Betrübnis oder doch Beklemmung, so hat die Musik zwei allgemeine Tonarten Dur und Moll, welche jenen entsprechen, und sie muß stets sich in einer von beiden befinden.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. II, Kap. 39.) Das Wesen der Melodie ist „ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Ton, zur dissonanten Septime und zu den übermäßigen Stufen, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltige Streben des Willens aus, aber immer auch, durch das endliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe, und noch mehr des Grundtones, die Befriedigung.“ „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. I, § 52.) Nachdem Schopenhauer auf diese Weise die Beziehung der Musik zum Gemüt erörtert hat, fährt er fort: Die Musik „drückt nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne Motive dazu.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. I, § 52.) „Allgemein und zugleich populär redend kann man den Ausdruck wagen: Die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist.“ (P. u. P. Bd. I, § 219.) „Die Musik ist von allen andern Künsten dadurch verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen.“ „Die Musik ist eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens* selbst.“ „Es muß, zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.“ „Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivationen des Willens selbst wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten.“ „Nun ferner in den gesamten, die Harmonie hervorbringenden Ripienstimmen, zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme, erkenne ich die gesamte Stufenfolge der Ideen wieder, in denen der Wille sich objektiviert. Die dem Basse näher stehenden sind die niedrigeren jener Stufen, die noch unorganischen, aber schon mehrfach sich äußernden Körper: die höher liegenden repräsentieren mir die Pflanzen- und Tierwelt.“ Endlich in der *Melodie*, in der hohen singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange *eines* Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. I, § 52.)

Schopenhauer geht bei seinen Betrachtungen aus von der Musik als Tonspiel und wirft die Frage auf, ob sie nur ein Rechnungsexempel des Geistes sei, der nicht weiß,

daß er zählt, oder ob sie etwas Besseres und Höheres sei. Seine Untersuchung verläuft nun in zwei Stufen: In der ersten gelangt er zum Ergebnis, die Musik sei die innigste und sorgfältigste Beschreibung des Gemütslebens und folge allen Regungen des Herzens: „Sie malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann." (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. I, § 52.) In der zweiten Stufe schreitet der Denker von der psychologischen Betrachtung fort zur transzendenten, insbesondere metaphysischen, und verknüpft dabei seine Musiklehre mit seiner Metaphysik. Das der Welt der Erscheinungen zugrunde liegende Ding an sich ist nach Schopenhauer der Wille, der allein auf dem Wege der Selbstbeobachtung gefunden werden kann; der Wille als Ding an sich objektiviert sich in den Ideen und in den Einzeldingen der Erscheinungswelt. Während nun die andern Künste die Ideen nachahmen und somit nur in einem mittelbaren Verhältnis zum Willen stehen, verkörpert die Musik den Willen selbst und ist somit das unmittelbare Abbild des Willens. Die Folge dieser Anschauung ist die Gleichstellung der Musik mit der Philosophie: „Wenn ich nun in dieser ganzen Darstellung der Musik bemüht gewesen bin, deutlich zu machen, daß sie in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansich der Welt, welches wir, nach seiner deutlichsten Aeußerung unter dem Begriff Willen denken, ausspricht, in einem einartigen Stoff, nämlich bloßen Tönen, und mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit; wenn ferner, meiner Ansicht und Bestrebung nach, die Philosophie nichts anderes ist, als eine vollständige und richtige Wiederholung und Aussprechung des Wesens der Welt, in sehr allgemeinen Begriffen, da nur in solchen eine überall ausreichende und anwendbare Uebersicht jenes ganzen Wesens möglich ist; so wird, wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht sehr paradox finden, wenn ich sage, daß, gesetzt, es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie sein würde, und daß wir folglich den oben angeführten Ausspruch Leibnizens, der auf einem niedrigeren Standpunkt ganz richtig ist, im Sinn unserer höheren Ansicht der Musik folgendermaßen parodieren können: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi."

Schopenhauer beschränkt sich darauf, die Musik im Lichte der theoretischen Philosophie zu betrachten; er unterläßt es, ihre Beziehungen zur praktischen Philosophie zu untersuchen, er unterläßt es weiter, das Verhältnis der Musik als Sein zur Musik als Seinsollen zu prüfen, er unterläßt es schließlich, den Beziehungen der Musik zu andern Gebieten des Seins, zu den übrigen Künsten, zu Wissenschaft und Leben nachzuforschen. Diese zahlreichen Unterlassungen behaften die Schopenhauersche Theorie mit dem Stigma der Einseitigkeit. Auf seine Theorie selbst legt Schopenhauer großen Wert, indem er sagt: „Der Vernunft, wenn auch nur im allgemeinen, faßlich zu machen, was es sei, das die Musik, in Melodie und Harmonie, besagt, und wovon sie rede, dies hat man, bis ich es unternahm, nicht einmal ernstlich versucht." (P. u. P. Bd. II, § 218.) Ist diese hohe Wertschätzung der Musiklehre durch ihren Schöpfer gerechtfertigt?

Es ist ein großes und bleibendes Verdienst Schopenhauers, gegenüber Leibniz und Kant, die in der Musik nichts weiter sahen als ein arithmetisch gegliedertes Tonspiel, den Gemütsgehalt der Musik betont und damit die sogen. materiale Musiktheorie zwar nicht begründet, aber kräftig gestützt zu haben. Allein Schopenhauer hat auf diesem Boden zwar den Grundgedanken aufgestellt und in beredter Weise umschrieben, allein es unterlassen, den von ihm behaupteten Parallelismus von Tönen und Willensregungen im einzelnen zu prüfen und zu beschreiben. Immerhin ist die Bedeutung der Schopenhauerschen Leistung auf diesem psychologischen Boden so groß, daß sein Name für immer mit der materialen Musiktheorie verknüpft bleiben wird. Der psychologischen Stufe läßt nun aber Schopenhauer eine transzendente, insbesondere metaphysische folgen. Seine metaphysische Musiktheorie steht in engstem Zusammenhang mit seiner Metaphysik und die Kritik jener Theorie muß mit der Kritik der Metaphysik Hand in Hand gehen. Der Denker gelangt nun zu seiner Behauptung, der Wille liege als Ding an sich der Welt der Erscheinungen zugrunde, durch die weitere Behauptung, der Blick ins Innere, ins Gemüt verschaffe eine unmittelbare Erfahrung vom Ding an sich und das so gefundene Ding an sich, der Wille, stütze als Ding an sich nicht nur den Menschen, sondern auch die übrigen Tatsachen der Erscheinungswelt. Nun sind aber diese beiden Behauptungen als völlig phantastisch zu bezeichnen: Der Blick ins Innere verschafft dem Betrachter nichts weiter als die Anschauung seines Gemütslebens, eine Anschauung, die mit der Anschauung aller anderen Erfahrungstatsachen erkenntnistheoretisch auf einer Linie steht. Die Behauptung, das Gemüt, oder in der Sprache Schopenhauers, der Wille, sei nicht nur Erscheinung, sondern außerdem noch Ding an sich, das mit der Erscheinung identisch oder ihr analog sei, muß ich als leeren Machtspruch bezeichnen, der außer der persönlichen Neigung seines Schöpfers nichts für sich hat. Gesetzt nun, der Wille, der sich dem innern Sinne darbietet, sei nicht nur Erscheinung, sondern außerdem noch Ding an sich, so liegt doch keinerlei Berechtigung vor zur Behauptung, der Wille, wie er im Menschen lebe, liege als Ding an sich allen andern Tatsachen der Erscheinungswelt zugrunde, die Welt sei nichts weiter als die Objektivation des Willens. Auch in dieser Behauptung muß ich einen Machtspruch erblicken, dessen Inhalt zwar nicht unmöglich ist, aber auch durch keinerlei Tatsachen gestützt wird. Fällt somit die Metaphysik Schopenhauers bei näherer Betrachtung in sich selbst zusammen, so wird durch dieselbe Betrachtung auch seiner metaphysischen Musiktheorie der Boden



JOHANN MAYRHOFER
Dichter und Freund Schuberts.
Von M. v. Schwind.



Schubert nach einer Bleistiftzeichnung von Moritz v. Schwind (?) um 1825.

entzogen. Ist die Behauptung, das Wesen der Welt sei Wille, ein völlig phantastischer Einfall, so muß auch die Behauptung, die Musik sei das Abbild dieses Willens, als Phantasma bezeichnet werden und der metaphysischen Musiktheorie Schopenhauers kommt zwar die Bedeutung einer die Musik ehrenden Meinung eines phantasievollen Kopfes zu, nicht aber der Wert einer begründeten philosophischen Lehre.

Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie.[1]

Eine Studie von Dr. HANS BURKHARDT (Frankfurt a. M.).

Im Vergleiche mit der begrifflich bestimmten Wortsprache ist die Ausdrucksweise des Tonmaterials und die durch sie erzeugte Stimmung schwankender und zerflossener. Sie ist einer genauen Analyse nach der Seite der gegenständlichen Bestimmbarkeit weit schwerer zugänglich und daher öfters verschiedener Deutungen fähig. Hält man sich auch bei dem Bestreben, die allgemeinere Ausdrucksweise der Tonsprache enger zu umgrenzen, von Willkürlichkeiten nach Kräften fern und vermeidet vor allem, jede Einzelheit eines Tonwerkes begrifflich fassen zu wollen, so wird trotz solcher Zurückhaltung die künstlerische Art, die allgemeine Bildungshöhe und die augenblickliche Stimmung des empfindenden und urteilenden Subjektes nie ganz auszuschalten sein. Darin liegt sowohl die Möglichkeit wie die Berechtigung der persönlichen Deutung eines Tonwerkes, die den in der Brust erweckten Widerhall in Worte zu fassen sucht.

Wenn ich nun zu Hauseggers Natursymphonie eine derartige Deutung vorlege, so muß ich dabei eine Vorarbeit, die „Erläuternde Einführung" von Dr. *Rudolf Siegel* (Verlag F. E. C. Leuckart), erwähnen. Sie erhebt sich hoch über den Durchschnitt der „Führer", die dem inneren Aufbau und Gehalt der Kunstwerke oft fremd gegenüberstehen oder doch solche Werte dem Leser nicht zu vermitteln wissen. Siegel weist mit bewußter Absicht auch auf das hin, was jenseits des groben, äußeren Notenbildes liegt. Indem ich die vielfachen Anregungen und Ergebnisse dieser Schrift dankend in Betracht ziehe, möchte ich zur Aufhellung des Verständnisses der Natursymphonie weitere Beiträge liefern.

Die Deutung dieser Tonschöpfung soll uns zuerst beschäftigen; daran wird sich ein Hinweis auf die bedeutenderen, beim Aufbau der Symphonie verwendeten stilistischen Mittel und eine Würdigung der Tonsprache Hauseggers anschließen. Wir können uns dabei dem Anschein, als ob wir das Verständnis von Hauseggers reifstem Werk mit weitschweifiger Gelehrsamkeit belasten wollten, vorerst nicht entziehen; aber schließlich werden uns die Leser doch recht geben, denn Kürze ist eine Tugend; Deutlichkeit, die im vorliegenden Falle nur durch umfassendere Begründung unserer Ansichten erreicht werden kann, eine andere!

Wer das von Hausegger für die Natursymphonie gewählte Geleitwort und die dem Chorgesange des dritten Satzes unterlegten Strophen Goethes liest, wird sich wohl lebhaft an die ganze Stoffwelt erinnert fühlen, in der sich der Komponist bisher mit Vorliebe bewegte (vergl. den mittleren Satz der symphonischen Dichtung „Barbarossa" und die meisten der Lieder) und der auch der geistige Inhalt der Natursymphonie entstammt. Hausegger ist ein Vertrauter der Natur, mit der er gerne Zwiesprache hält und zu der er sich unermüdlich bekennt. Schon lange hat er sich daher zu dichterischen Persönlichkeiten hingezogen gefühlt, die sich in die Rätsel des Kosmos versenkten, und mit einer gewissen Ausschließlichkeit hat er an dieser Eigenwelt festgehalten. Er ist kein Impressionist, der hastig ergreift, was die Sekunde darbietet, kein Improvisator, dessen Leier jeden Eindruck sofort wiedergibt. Unbeirrt von den Launen der Tagesmode, hat dieser grüblerische Künstler seine Gedankenwelt umgebildet und fortentwickelt, mochte er auf seinem Wege auch selten einem gleichstrebenden Gefährten begegnen. Während er uns aber früher nur Ausschnitte, Stücke, Sonderformen des Naturbildes gab, hat er in der Natursymphonie den Rahmen weiter gespannt und seine Ansichten in vertiefter und vollendeter Form umfassend dargelegt.

Nun zur eigentlichen Deutung der drei Sätze dieser Symphonie! Um den Sinn zunächst des ersten Satzes genauer zu umgrenzen, scheint es zweckmäßig, erst einige unrichtige Vorstellungen zurückzuweisen. Hausegger hat keinem der Sätze eine besondere Ueberschrift gegeben, was uns als ein argumentum ex silentio dienen kann. Es war also jedenfalls nicht seine Absicht, in der Natursymphonie einen bestimmten zeitlichen oder örtlichen Untergrund vorauszusetzen. Mit der ersten Behauptung meinen wir: Hausegger bezieht sich weder auf ein persönliches Erlebnis noch sonst eine greifbare Zeitstimmung, wie dies z. B. Richard Strauß im zweiten Satze seiner symphonischen Dichtung „Aus Italien" ausdrücklich tut, indem er ihn überschreibt: „Phantastische Bilder entschwundener Herrlichkeit; Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart." Aber auch von lokalen Beziehungen hält sich Hausegger fern. Den Gedanken an die Schilderung einer festen geographischen Oertlichkeit, wie eine solche etwa in Mendelssohns „Hebriden-Ouvertüre" oder im ersten Satze („Auf der Campagna") der oben genannten symphonischen Dichtung vorliegt, muß man von vornherein ablehnen. Ja, Hausegger sucht uns nicht einmal die Seele einer Stimmungslandschaft allgemeinerer Art zu enthüllen. Dem scheint allerdings das Goethesche Motto zu widersprechen, das der Natursymphonie vorangesetzt ist:

> „Vom Gebirg zum Gebirg
> Schwebet der ewige Geist
> Ewigen Lebens ahndevoll."

Hausegger, als Sohn der Steiermark, wird ja freilich die Inspiration zu seiner Tonschöpfung vorwiegend im Anblick der Bergwelt empfangen haben, dort, wo man sich den Quellen der Natur oft näher fühlt als anderswo. Aber es mag hier gleich auf die bedeutungsvolle Wiederholung des schwerwiegenden Wortes „ewig" in diesen Versen hingewiesen werden, eines Begriffes, der sich im Chorteile der Symphonie immer überragender erhebt. Faßt man also den Geleitspruch in seinem wesentlichen Sinne auf und vergißt auch nicht die Perspektive auf den krönenden Abschluß des Ganzen, so wird man für unsere Symphonie einen idealen Schauplatz annehmen müssen, auf dem die Naturkräfte sich tummeln. Wir treten mit dem Erklingen des ersten Satzes unter Gottes freie Natur, um ihren Pulsschlag zu spüren und gleichsam das innerste Leben alles Lebens zu ahnen. Es ist, als könnten wir hinter die äußeren Erscheinungsformen der Dinge blicken und der lebendigen Kräfte selbst inne werden, die ans Licht drängen.

Manche von denen, die durch den Titel „Natursymphonie" auf den Inhalt ganz allgemein hingewiesen sind und im Konzertsaale den ersten Satz hören, werden der Musiksprache dieses Teiles zuerst mit einem leisen Befremden gegenüberstehen. Suchen wir nun nach einem Ausdruck, der die Diktion des Satzes kurz zu kennzeichnen und jenes anfängliche Befremden zu erklären vermag, so bietet sich uns die Bezeichnung „objektiv" fast von selbst dar. Sieht man freilich näher zu, so erscheint dieser Ausdruck, dessen Prägung im häufigen Gebrauche etwas abgegriffen und vieldeutig geworden ist, in unserem Zusammenhange zwar nicht unrichtig, aber doch nicht bestimmt genug. Er könnte beispielsweise auch auf die äußere Form von Hauseggers Sprache bezogen werden, wäre hier jedoch ganz verfehlt angewendet. Nehmen wir zur Erklärung ein Beispiel aus der Poesie! Ein großer Dichter war's, der der Morgenröte erstmalig das Epitheton „rosenfingrig" beilegte, indem er dieses glückliche Wort als eine subjektivste Prägung aus seinem Innern hervorholte. Andere gebrauchten das gleiche Wort später nachahmend ebenso; aber ihnen haftete es bereits am Gegenstand, ihre Sprache war also hierin objektiv gefärbt. Wenn ein moderner Komponist in den Ausdrucksmitteln eines Tondichters der klassischen Zeit, sagen wir etwa Haydns, sich äußerte, also in bereits geschichtlich gewordenen Formen, dann würden wir seine Sprechweise eine objektive nennen müssen. Objektiv ist übrigens jede Kunst insofern, als sie in dem allgemeinen Kunstwollen ihrer Zeit verankert erscheint. Abgesehen aber von dieser Stilbedingung ist Hauseggers Diktion gerade im ersten Satze auf den ersten Blick so durchaus als sein eigen kenntlich, daß man hier hinsichtlich der äußeren Form nur von einer subjektiven Sprache reden darf.

Passender könnte das Beiwort „objektiv" zur Kennzeichnung des Ausdrucksinhaltes von Hauseggers Sprache verwendet werden. Da es sich aber in unserm Falle nicht um die Erforschung, sondern um die Erfühlung der Natur handelt, so greifen wir überhaupt lieber nach einem in seinen Beziehungsmöglichkeiten weniger vieldeutigen Ausdruck, wie er sich uns in der alten, wissenschaftlich fest umrissenen Schillerschen Bezeichnung „naiv" darbietet. Der Hinweis auf den Gegensatz „sentimental" wird unsere Meinung schneller erklären. Schillers älterer Zeitgenosse Rousseau, unfähig, sich mit der Welt, wie sie ist, friedlich

[1] Siegmund v. Hauseggers Natursymphonie ist in einem Abonnementskonzert der Hofkapelle in Stuttgart unter der Leitung des Komponisten mit starkem Erfolge aufgeführt worden. Wir halten das Werk für so großzügig, phantasievoll und eigenartig in seiner Stellung zur heutigen symphonischen Kunst, daß wir ihm eine ausführliche Würdigung in der „N. M.-Z." zuteil werden lassen wollen. Red.

auseinanderzusetzen, da sie ihm von eitler Konvention zersetzt erscheint, flüchtet sich in den Zauberkreis einer heterogenen Welt, der unschuldvollen Natur, um hier sich und der sündhaften Menschheit das verlorene Paradies Arkadiens wieder zu gewinnen. Sein Verhältnis zur Natur ist von dem Wunsche bestimmt, wieder naturgemäß zu werden, da er es in Wirklichkeit nicht mehr ist. Indem er sich freilich den Schleier der Täuschung so willig um die Sinne legte, verlor er sich auch mehr und mehr in eine gefährlich uferlose Traumwelt. — Seiner Naturauffassung gegenüber ruht die naive Anteilnahme an der Natur in der noch ungelösten Verwandtschaft mit ihr und dem unbewußten In-ihr-leben. Schiller hat Goethe ausdrücklich als naiven, natürlich empfindenden Dichter bezeichnet. Und merkwürdig! Als Motto und als Schlußworte hat Hausegger — doch wohl, weil er sich ihm wesensverwandt fühlte! — Verse dieses Dichters beigezogen.

So ist also die Sprache des ersten Satzes der Natursymphonie der Form nach zwar völlig subjektiv, aber trotzdem nicht aus gefühlsmäßiger, romantischer Schwärmerei für die Natur geboren. Selten genug ist heutzutage eine derartige Unbefangenheit des Ausdrucksinhaltes! Nur ein paar Stellen, wie etwa der Klageruf der Fagotte und Hörner (Part. S. 43) oder ein Laut elegischer Stimmung in den hohen Bläsern (Part. S. 44 und 45) vor der Wiederholung des ersten Scherzoteiles, machen davon eine Ausnahme. Daher löst die Musik des Satzes, im ganzen genommen, bei uns keine aufwühlenden seelischen Erschütterungen aus, weder der Freude noch des Schmerzes. Der Hörer ist nur in den Zustand lebhaftesten Lauschens versetzt. Er flüchtet sich nicht wie Rousseau und die Romantiker hinaus in eine erträumte Welt; er weilt in der Wirklichkeit der Natur.

Und darum überkommt ihn inmitten des ersten Satzes weder eine idyllische noch eine dämonisch-unheimliche Stimmung. Geheimnisvoll freilich umfängt es uns im Anfang, wo sich die Töne wie aus einem Zustande schlummernder Energie langsam erheben, um alsbald in den mannigfachsten Gegensätzen auf den Plan zu treten. Da eröffnet sich vor uns der Blick auf einen Tummelplatz nicht ermüdender Kräfte, auf einen stets erneuten Fluß des Werdens, einen fortwährenden Wandel von Eigenschaften und Formen. Hat die Tonsprache auch im einzelnen keine begriffliche Bestimmtheit: Das, was der Komponist hier durch sie ausdrücken will, vermag sie mit greifbarer Deutlichkeit zu sagen: es wird, es lebt! Denn das Typische des Lebens, die Bewegung in hundert Formen, im rasenden Taumel und in bebender Stille, in starrer Pracht wie in anmutigem Weben, in zartem Flimmern und im schmetternden Jauchzen der Lust, führt uns Hausegger hier vor. So malt uns der erste Satz das Bild der unablässig werdenden und sich gebärenden Natur.

Gegen den Schluß dieses Abschnittes zu verändert sich indessen Charakter und Ausdruck der Musik. Während sich der Tondichter anfänglich beim Anblick der Natur unbewußt als ein Stück von ihr gefühlt hatte und das Spiel der Naturkräfte in seinem Innern sich fortsetzte, ohne daß er sich Rechenschaft darüber gab und ohne daß diese Mittätigkeit einer Absicht oder einem Zweck entsprang, empfindet er sich mählich als persönliches Ich gegenüber der Natur, die mehr und mehr zum Objekt seiner Betrachtung wird. Viele Anzeichen weisen darauf hin. So wird das trotzige Ringen von Melodie und Gegenmelodie (Part. S. 64 ff.) von einem erschütternden Klageruf der Trompeten übertönt:



Wohl fand sich dasselbe Motiv schon früher einmal (Part. S. 43, vergl. auch S. 77); aber Tonart (Ces dur), Stärke (*piano*) und Klangfarbe (Hörner und Fagotte) wirkten weit zurückhaltender und unbestimmter, während jetzt, im taghellen C dur, in breit durchgehaltenem *fortissimo* und im Klang der Trompeten der schmerzliche Ruf erschreckend deutlich an unsere Sinne dringt.

Und erhebt sich auch das volle Orchester nochmals zu einem glanzvollen Aufschwung (Part. S. 67 ff.), es ist doch nicht mehr jenes gleichsam selbstverständliche Kommen und Gehen der Akkorde, das Pochen des menschlichen Herzens ist schon merklich zu spüren. Und vollends das Ebben dieser Tonwogen in abwärtssinkender Chromatik (vergl. unten) kann in unserem Zusammenhange nur als ein Uebergang vom Zustande des naiven Naturempfindens zur bewußten Erfassung der Natur gedeutet werden. Am interessantesten stellt er sich vielleicht in den mystischen Orgelakkorden dar, die den ersten Satz abschließen (Part. S. 78):



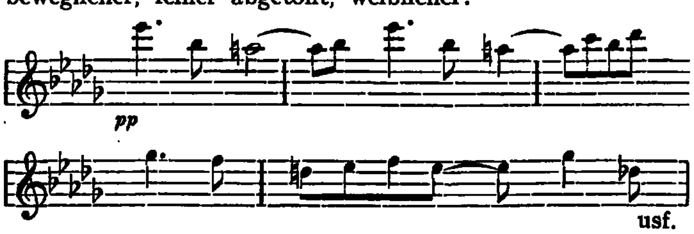
Der starren instrumentalen Färbung nach fast unpersönlich, verraten sie dagegen durch die Betonung des Rätselhaften in den Uebergängen und des Uebermenschlichen, das in dem Wachsen der Klänge nach Höhe und Tiefe liegt, eine bewußte Stimmung. Durch diese Doppelnatur leiten sie ohne Rückung zum zweiten Satze über, der deshalb vom Komponisten mit feinstem Empfinden ohne Pause an den ersten angeschlossen wurde.

Er führt sich sogleich mit einem für seinen tragischen Charakter bezeichnenden Thema ein. Versonnen, in verhaltener Klage, steigen die Töne des Fagotts (Part. S. 79) wie aus fernen Talgründen herauf, müde ziehen sie an uns vorüber:



Verschwunden sind die helleren Gefühle des ersten Satzes, Schatten von Trauer und Bitternis senken sich herab. Und immer mehr verdichten sie sich, und immer schmerzlicher entquillt es den Melodien, bis die schneidenden Dissonanzen des Quintparallelen-Motivs unser Ohr treffen. Aber noch wird die ursprüngliche Empfindungsrichtung nicht endgültig verlassen.

So ist der Flöte zu Beginn des Mittelteiles (Part. S. 91) ein im Ausdruckscharakter an den Anfang des Satzes erinnerndes Motiv zugewiesen; doch ist hier die Klage viel beweglicher, feiner abgetönt, weiblicher:



usf.

Man kann sich von der traumhaften Lieblichkeit dieser melodischen Figur fast nicht losreißen.

Aber andere Akkorde verdrängen sie, und von neuem, nun aber breit ausladend, tritt das Quintparallelen-Thema, das den Hauptteil und das Rückgrat des ganzen Satzes bildet, dämonisch in seine Rechte. Starre, trotzige Rhythmen von elementarer Wucht, in tiefer Lage einsetzend, bilden die Grundlage des grausamen, ja unerbittlichen Tongemäldes; brutal bauen sich bald die schrillen Quintgänge darüber auf. Und förmlich ansteckend wirkt der Rhythmus: immer mehr Instrumente beteiligen sich, immer härter wird die Klangfarbe, immer festere Züge gewinnt die melodische Linie, und schließlich wird der gesamte Tonkörper von dem Strome mitgerissen. Da scheinen die Akkorde, wie von ungeheuren Eigenkräften getrieben, auf uns zuzukommen und alles zu zertreten. Die furchtbare Rhetorik dieses Satzes duldet keine Verschleierung, kein abschwächendes Idealisieren, keine schläfrigen Halbwahrheiten. Denn Hausegger kennt die große Antithese des Lebens nicht nur, er blickt ihr auch ins Gesicht und zwingt dazu gleichfalls den Hörer. Und zwar arbeitet er dabei nicht bloß mit einer virtuos gehandhabten orchestralen Massenwirkung — denn die bliebe ja auch im glänzendsten Kleide nur ein technisches Kunststück, das uns bloß physisch betäuben würde —, vielmehr ließen die konzentrierten Schatten, die über der Klage des Solofagotts zu Beginn des Satzes lagen, Unheil vorausahnen, das nun nicht unerwartet und unvermittelt hereinbricht. Wir haben hier aber auch nicht bloß einen tollen Spuk, der vorüberhuscht. Es ist wirklich der Odem des Todes, der uns streift.

Und so fassen wir am besten den Sinn des zweiten Satzes: hier enthüllt sich die Natur als unaufhörlich sich verschlingendes Wesen. Wir sehen die andere Seite des Naturprozesses, die Zersetzung und Vernichtung alles Lebens, die freilich erfolgen muß, um wieder Raum zu schaffen für neues Leben. Werden und Vergehen ergeben zusammen erst den vollen Rhythmus des Naturgeschehens, und Hausegger hat in den beiden ersten Sätzen

in Tönen das ausgedrückt, was Goethe einmal das „Ein- und Ausatmen der Welt“ nannte. Dabei hat der Komponist die Themen je nach ihrer Wesensart wahlsicher dem ersten oder aber dem zweiten Satze zugewiesen, so daß alle bisher sich findenden melodischen Erscheinungen aus dem Bereiche bloß zufälligen Vorkommens herausgehoben erscheinen.

Zu erwähnen bleibt noch, daß die Wirkung des zweiten Satzes auf die meisten Hörer wohl deswegen so tief ist, weil er im Gegensatz zum ersten auf sentimentalischer Grundlage ruht, „sentimentalisch“ natürlich im oben erörterten Sinne Schillers verstanden. Indem Hausegger hier der Natur bewußt gegenübersteht, überträgt er seine eigenen Gefühle auf sie und sucht in ihr eine Leidensgefährtin und ein Echo seiner Klagen. Und furchtbar ist die Antwort, die ihm die Natur entgegentönt: in zermalmender Wucht tritt sie ihm gegenüber. Wäre Hausegger ein müder Pessimist, so hätte die Frage nach dem Sinne der Dinge für ihn damit bereits ihre Beantwortung gefunden. Aber gerade ihm erwächst aus der Betrachtung der Nachtseite des Naturgeschehens, wie es sich im zweiten Satze enthüllt, der Trieb, diese Lösung in seiner Seele niederzuringen und nach einer andern zu greifen.

Die grausige Rhythmik und Melodik des Quintparallelen-Themas ist endlich ermattet, und tief atmet der Hörer auf. Aber sofern er das Leben wirklich bejaht, kann er sich mit dem Tondichter bei solcher Lösung nicht beruhigen, und so harren wir in voller Spannung dem dritten Satze entgegen, der die Entscheidung bringen muß.

(Fortsetzung folgt.)

Ein fürstlicher Marsch-Komponist des XVIII. Jahrhunderts.

Von Prof. OTTO SCHMID (Dresden).

Die Großherzogliche Hofbibliothek in Darmstadt nennt eine *Marschsammlung aus dem XVIII. Jahrhundert* ihr eigen, in der man ein Kuriosum, aber jedenfalls auch ein Unikum von kunst- und kulturgeschichtlicher Bedeutung vor sich hat. Zwei stattliche Bände sind es, ein solcher von größerem Umfang und Format, in dem alte vergilbte Notenaufzeichnungen zusammengeheftet sind, und ein kleinerer, seinen dienstlichen Charakter gleich äußerlich zur Schau tragender. Der erste flüchtige Einblick lehrt, daß einem eine Welt in Waffen hier entgegenstarrt. Namen berühmter Heerführer, wie solcher aller möglichen kleinerer und größerer Staaten, erblicken wir, einzelne Märsche, Signale usw., sowie ganze „Ordonnanzen“ sind vertreten, und keineswegs nur aus dem Bereiche des heutigen Deutschen Reichs wurden hier militärische Musikstücke zusammengetragen, vielmehr finden wir solche auch aus Oesterreich, Frankreich, den Niederlanden; Korsikaner Märsche sind so gut verzeichnet wie die Märsche der Schweizergarden der französischen Könige. Letztere veröffentlicht der Schreiber dieses, der die Sammlung bereits nach Möglichkeit auf Grund der politischen und militärischen Geschichte durcharbeitete, vor einiger Zeit im Verlag von Gebrüder Hug & Co. in Zürich und Leipzig, und außer anderen Märschen liegen noch im Druck vor, und zwar in einer ausgezeichneten Instrumentierung des I. Armee-Musik-Inspizienten Prof. Grawert in Berlin, die Märsche der alten niederländischen Regimenter „Oranien-Gelderland“ und „Oranien-Friesland“ (Verlag von A. Parrhysius, Berlin), die von Sr. Majestät dem Kaiser den Regimentern von Gersdorff No. 80 (Kurhessisches) und No. 81 (1. Kurhessisches) verliehen wurden. Wer aber war nun der Sammler aller dieser Armeemärsche und Signale? Der Titel des kleineren der beiden Bände gibt darüber Aufschluß, insofern er sich kennzeichnet als eine dienstliche Aufzeichnung der *„Regl. Streiche vor das Hochfürstl. Leibregiment vor die Pfeiffer“* (Juni 1784). Gemeint ist natürlich das Leibregiment jenes *Landgrafen von Hessen-Darmstadt, Ludwig IX.*, von dessen Vorliebe für Militärmusik Georg Sebastian Thomas (geb. 17. Dezember 1788 in Pirmasens, gest. 4. September 1866 in Darmstadt), der einst beim Abt Vogler Mitschüler C. M. v. Webers und Meyerbeers und dann Hofkapellmeister und Militärmusikdirektor des ersten Großherzogs, Ludwig I., war, so unterhaltend zu erzählen weiß. Aber ehe wir ihm das Wort vergönnen, muß einiges über das Leben und die Schicksale des Fürsten vorangeschickt werden, von dem nunmehr eingehender die Rede sein soll und der, man nehme alles nur in allem, eine sicherlich vielfach verwunderliche, aber im Grunde originelle und keineswegs unsympathische Erscheinung war. Wie schrullenhaft auch vieles an dem Tun und Lassen Ludwig IX. war, vor allem an seinen soldatischen Neigungen, so ist nicht zu vergessen, daß er ein Kind einer besonderen Zeit und besonderer Verhältnisse war. Nie aber vermochte er es gutzuheißen, das wolle man nicht vergessen, daß deutsche Fürsten damals ihre Landeskinder zu Militärdiensten in fremden Ländern verkauften.

Ludwig IX. (geb. 15. Dezember 1719) war im Zeichen des Mars geboren. Als einen angehenden Zwanziger sahen ihn die französischen Truppen des Marschalls Belleisle in ihren Reihen. An der Spitze des ihm als Grafen von Hanau-Lichtenberg vom König von Frankreich verliehenen Regiments Royal-Allemand hatte er an der Belagerung von Prag (1741—1742) im Oesterreichischen Erbfolgekrieg teilgenommen und auf dem mit den härtesten Strapazen verbundenen Rückzug in eisiger Winterkälte nahe daran zu erfrieren, auch schon jenes schwere rheumatische Leiden davongetragen, das ihn in der Folge nicht mehr verlassen und auch seinen Gemütszustand ungünstig beeinflussen sollte; dergestalt, daß seine ihm im Jahre 1741 angetraute Gattin Karoline, die „große Landgräfin“, wie ihre Zeitgenossen sie nannten, eine Tochter des Pfalzgrafen Christian III. von Zweibrücken-Birkenfeld, später wohl über seine „Saulslaunen“ klagen konnte. Aber sein erwachter kriegerischer Sinn konnte nun keine Ruhe mehr finden. Da seine kleine elsässische Residenz Buchsweiler unter französischer Oberhoheit stand, er aber immer weniger aus seinen unter dem Einfluß seiner Gattin erwachten Sympathien für Friedrich den Großen ein Hehl zu machen vermochte, verlegte er später den Schauplatz seiner soldatischen Neigungen ganz nach Pirmasens, trat aber vorerst als Kommandeur des Regiments Selchow in Prenzlau in der Uckermark in die Dienste des Preußenkönigs und nahm an dem zweiten schlesischen Krieg 1744/45 ruhmvollen Anteil. An der Spitze seines Regiments, das er vorbildlich führte, blieb er bis nach dem Ausbruch des Siebenjährigen Kriegs in preußischen Diensten, zuletzt als Generalmajor. Aber sein Leiden, das nach den ersten Strapazen des Feldzugs erneut zum Ausbruch kam und wohl auch der Umstand, daß sein Vater Ludwig VIII., ein eifriger Parteigänger und persönlicher Verehrer Maria Theresias und als Lehnsträger Frankreichs seinen Sohn, den Erbprinzen, überhaupt nicht gern im Lager des Preußenkönigs sah, bewogen ihn, seinen Abschied zu nehmen und zunächst nach Ems zur Kur sich zu begeben. Wie er dann aber und nachdem er im Jahre 1768 seinem Vater in der Regierung folgte, völlig seinen soldatischen und soldatisch-musikalischen Neigungen lebte, davon soll nun die Rede sein.

Da mag zunächst eine Schilderung des Milieus Raum finden, in dem sich der Fürst in seiner Lieblingsresidenz Pirmasens am wohlsten fühlte. Schon in seinen Wohnräumen umgab ihn die militärische Atmosphäre in Gestalt von Leinwandtapeten mit Abbildungen von einzelnen Soldaten oder ganzen Soldatengruppen bedeckt. In der unmittelbaren Nähe des schmucklosen Baues, „den man weder Schloß noch Palais nennen konnte“, befanden sich die Hauptwache und das Exerzierhaus, in dem mehr als tausend Mann gleichzeitig exerzieren konnten. „Hier in Pirmasens,“ so schildert ein Wanderer, der den Ort im Jahre 1789 in seiner höchsten Blüte sah, „bin ich wie in eine ganz andere Welt versetzt. Alles um mich her wimmelt von Uniformen, blinkt von Gewehren und tönt von kriegerischer Musik. Wer Liebhaber von wohlgeübten, aufgeputzten und schön gewachsenen Soldaten ist, wird für alle widrigen Ausflüsse hinlänglich entschädigt,“ so meint der Erzähler, indem er anspielt auf alle die Düfte, die er von Fett- und Oeldünsten der Schuhe, des Lederwerks, der eingeschmierten Haare und von dem allgemeinen Tabakrauchen der Soldaten vor der Parade, der er beiwohnte, geschluckt hatte. Militärische Schauspiele und Paraden bildeten das Hauptinteresse der Bürgerschaft, insbesondere auch der abendliche Zapfenstreich. Um Mitternacht aber wurde noch ein besonderer Marsch, der sogenannte „Scharwachenmarsch“, getrommelt, an den eine Legende anknüpfte. Als Wien von den Türken hart bedrängt wurde, so berichtete die Fama, waren diese im Begriff, zu mitternächtiger Stunde an einem unbewachten Punkt die Stadt zu überrumpeln. Da wurde eine hessen-darmstädtische Trommel die Retterin der Kaiserstadt, indem sie sich von selbst so stark zu rühren begann, daß die ganze Besatzung rechtzeitig alarmiert wurde. Ad vocem Trommel! Sie war nun auch unsres Fürsten Lieblingsinstrument. Unablässige tägliche Uebungen hatten ihn zum Virtuosen in der Kunst des Trommelschlagens gemacht, wie ihm denn überhaupt die militärische Musik über alles ging. Der oben bereits erwähnte G. S. Thomas erzählt ergötzlich in seinem Buch „Die Großherzogliche Hofkapelle usw. unter Ludwig I.“ Oboer und Fagottisten, sowie die Trompeter, die Pauker, Pfeifer und Tambours machten nun alle Musik aus. Die Oboen und Fagotten wurden mit messingenen Bechern und Stürzen versehen, damit sie recht grell und schreiend würden. Alles, was nicht diese Eigenschaft besaß, wurde verbannt. Es war eine wahrhafte Ohrenmarter, diese Musik zu hören, wobei die Trompeter immer die Melodie und zwar auf einer F-Trompete mitblasen mußten. Besonders schrecklich waren aber die 40—50 Pfeifer und Trommler, von welchen letzteren

derjenige das größte Lob erntete, der die meisten Felle zerschlug, weil dieses dem Landgrafen den Beweis gab, daß er recht herausschlage. Saiteninstrumente waren ganz verbannt, die sich nach des Landgrafen Ausdruck nur für Kirmesfiedler schickten. —

Begreiflicherweise war nun diesem Soldatenfürsten auch der Soldatenmarsch die ideale Kompositionsgattung. Wo er nur konnte, sammelte er in- und ausländische Musikstücke dieser Art, und ließ sich ihre Herbeischaffung oft ein Erkleckliches kosten. So besaß er einen Marsch für Pfeifer und Tambours, der allgemein der „6000-Gulden-Marsch" genannt wurde. Von ihm erzählt unser Gewährsmann folgendes: Als der Landgraf ihn einst auf einer Reise in Aachen hörte, gefiel er ihm so wohl, daß er ihn zu besitzen wünschte. Doch er mochte ihn nicht fordern. Deshalb blieb er so lange in Aachen, bis er die Melodie pfeifen und die Trommelschläge schlagen konnte. Als er abreisen wollte, erhielt er von dem Wirt eine Rechnung, die — 6000 Gulden betrug. Daher der Name des Marsches.

Aber Ludwig IX. war keineswegs nur Sammler alles dessen, was er an Militärmärschen, wie an andern militärischen Musikstücken, an Zapfen- und andern „Streichen" erlangen konnte, er hatte von seinem Vater Ludwig VIII. und seinem Großvater Ernst Ludwig auch ein recht beachtliches Talent für die Komposition ererbt, das ihn befähigte, sehr hübsche melodiöse Märsche selber zu schreiben. Und zwar befleißigte er sich einer wahren Massenproduktion, wie Thomas in seinem bereits zitierten Werk berichtet; er solle die unglaubliche Zahl von mehr als 40 000 komponiert haben, ja man spräche wohl sogar von 100 000, wenigstens fänden sich in dem Archive Märsche vor, deren Nummern bis in die 90 000 liefen. Aber wie dem auch sei, erstaunlich war die Produktion des fürstlichen Komponisten jedenfalls, und allein in der eingangs erwähnten Sammlung findet man zahlreiche Märsche mit dem Vermerk: „Von Serenissimus komponiert." Des Fürsten „Arbeit" beim Komponieren beschränkte sich allerdings wohl nur auf die Erfindung der Melodie am Klavier. Einer seiner drei Kapellmeister Brunner, Schüler und Metzger, war dann stets zugegen, um die Melodie aufzuschreiben, und nachher oblag es ihm, den Marsch in Partitur zu setzen. Uebrigens waren aber diese Märsche auch keine großen, ausgeführten Musikstücke, bestanden vielmehr nur aus zwei Teilen von je zwölf Takten und hatten kein Trio. Ihr Zeitmaß war ein sehr langsames, bei den Ordinär- oder Parademärschen entfielen sechzig Schritte auf die Minute, und da war es für die Trompeter keine Kleinigkeit, auf einer geraden F-Trompete in diesem Tempo bis zum dreigestrichenen c, d, auch e zu blasen!

Das Ergötzlichste war aber, daß der Landgraf auch alle, die nur einigermaßen Kenntnisse von der Musik besaßen, dazu heranzog, ihm Märsche zu komponieren. Das geschah beispielsweise einmal bei seinem Minister, dem Geheimrat v. Hesse, dessen Gemahlin eine geborene Flachsland, eine Schwester der Gattin Herders war. Als ein sehr gefühlvoller Mann, trefflicher Klavierspieler usw., konnte es sich dieser nicht versagen, in seinem Marsche zur Abwechslung Pianos, Crescendos usw. anzubringen. Bei der Probe nun, so erzählt G. S. Thomas, die jeden Morgen im Vorzimmer des Landgrafen stattfand, abgehalten wurde und bei der in diesem Falle der Geheimrat v. Hesse zugegen war, erinnerte dieser die Hoboisten an das Piano: „Der Teufel, der Teufel, Herr Geheimrat!" spricht der Landgraf aus seinem Zimmer heraustretend, „der Marsch ist recht hübsch, aber der Teufel hat das Piano erfunden und Sie werden mir meine Hoboisten damit verderben." — Bei einer anderen Gelegenheit, so berichtet G. S. Thomas weiter, klopfte er dem Hoboisten Hütter, als er einen von ihm komponierten Marsch in Gegenwart des Landgrafen probieren ließ, auf die Schulter und sagte: „Recht gut, recht brav! Aber lieber Hütter, der Marsch riecht verdammt nach Portmann und nach Kirchenmusik, und es kommt mir gerade vor, als wenn ich ihn schon einmal von den Choristen in der Kirche gehört hätte." Johann Gottlieb Portmann (geb. 4. Dezember 1739 in Oberlichtenau bei Dresden) war Kollaborator und Kantor am fürstlichen Pädagogium. Der Landgraf spielte auf das von ihm im Jahre 1786 herausgegebene „Neue Hessen-Darmstädtische Choralbuch" an.

Aber die seltsame Vorliebe Ludwigs IX. für Militärmusik im allgemeinen und Militärmärsche im besonderen wird man doch nicht allein seinen bis zur Einseitigkeit und Schrullenhaftigkeit sich steigernden soldatischen Neigungen zuschreiben dürfen, es scheint, daß man hier tatsächlich auch von nur psychologisch zu erklärenden Wirkungen auf seine Gemütsart wird reden können. Einst, es war im Mai 1755, litt der Landgraf, damals noch Erbprinz und preußischer Regimentskommandeur, wieder heftig an Visionen und Trübsinnsanfällen, die seine Gemahlin veranlaßten, Hilfe bei der ihr innig befreundeten Prinzessin Amalie, der Schwester Friedrich des Großen, zu suchen. Sie wußte, daß ein freundliches Wort von ihr oft Wunder wirkte bei den „Saulslaunen" ihres Gatten. Ein Uebriges tat diesmal ein von der musikalisch sehr begabten Prinzessin, einer Schülerin Kirnbergers, komponierter Marsch; er genügte, den Kranken, der das Bett zweiunddreißig Tage nicht glaubte verlassen zu dürfen, von seinem Lager aufzuscheuchen. Das Einüben des Marsches auf dem Klavier und dann durch die Regimentsmusik ließ ihn seine Krankheit und alle trüben Visionen vergessen. —

In seinen späteren Lebensjahren scheinen die musikalischen Neigungen Ludwigs IX. dann aber doch auch der sanfteren Musik sich zugeneigt zu haben. Längere Zeit vor seinem Hinscheiden (im Jahre 1790) hatte er sich aus seinen Hoboisten eine kleine Hofmusik für seine fürstliche Tafel auswählen lassen. Sie bestand aus vierzehn Personen: zwei erste, zwei zweite Violinen, eine Viola, ein Cello, zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Fagotts. Jeder dieser Hofmusici bekam (nach G. S. Thomas) jährlich hundert Gulden und täglich ein bis zwei Maß Wein als Besoldung. Auch erhielten sie noch für ihren Tafeldienst Wein und das Essen.

Von der Münchner Hofoper.

Franz Schreker: „Der ferne Klang", Oper in 3 Aufzügen[1].

Der Zufall fügt es, daß wir Münchner in letzter Zeit reichlich mit Wiener Kunst gespeist werden, mit Schöpfungen, die bei ihrem Erscheinen großes Aufsehen hervorriefen, wie *Schrekers* Oper „Der ferne Klang", *Korngolds* Pantomime „Der Schneemann" und *Prohaskas* großem Chorwerk „Frühlingsfeier"; dazu kommt noch in nächster Zeit ein Liederabend mit Gesängen *Arnold Schönbergs*. Alles Werke, die für unsere Stadt Erstaufführungen bedeuten. In nachfolgendem beschäftigen wir uns mit Schrekers Oper, der dritten Novität dieses Winters, und über die Eindrücke, welche das Werk anläßlich seiner hiesigen Premiere (28. Februar) erweckte. Diesem Abend wurde mit viel Spannung entgegengesehen, ja man kann sagen, er ward zum sensationellen Ereignisse der bisherigen Saison, denn man wußte, daß der Komponist zu den originellsten und „freiesten" der modernen Musiker zähle und daß er zur äußersten Linken gehöre. Die Erwartungen, die deshalb an das Erscheinen seines Werkes geknüpft waren, sind denn auch in vollem Maße erfüllt worden. Die Oper erregt in der Tat des Musikers höchstes Interesse; Schreker hat von der ersten bis zur letzten Note dafür gesorgt, daß es nicht erlahme. Der weitaus größere Teil des Theaterpublikums aber, die Nichtmusikalischen, werden ihre Aufmerksamkeit den szenischen Vorgängen zuwenden müssen, um auf ihre Rechnung zu kommen, denn von dem Elemente, welches das Volk Melodie nennt, ist im „Fernen Klang" nicht viel zu verspüren. Die Oper wendet sich zunächst also an den Musiker. Im „Fernen Klang" ist viel stimmungsvolle charakteristische Musik enthalten, freilich auch manche Unmusik, die mit den hergebrachten Begriffen von Tonalität, Harmonie und Kontrapunkt nicht in Einklang gebracht werden kann. Unter ganz anderen Voraussetzungen ist an deren Stelle eine vollkommen neue Ausdrucksweise von erstaunlicher Kühnheit getreten. Mag diese Musik von noch so kunstreicher Kombination sein, so sind die sich ergebenden Kakophonien nicht immer erfreulich für unsere Ohren. Göttlicher Mozart, wenn du das gehört hättest! Einige allerdings nur spärlich auftretende Dreiklänge wirken daher in der Wüste der Dissonanzen wie wahre Wunderakkorde; man glaubt Offenbarungen zu vernehmen.

Schrekers Musik kann nicht mit dem Maßstabe der von der Menschheit, sagen wir seit Zarlinos oder Bachs Zeiten, gewohnten Musik gemessen werden, sie ist geradezu ihre Negation und in radikalster Weise, wie gesagt, etwas vollkommen Neues. Das wäre nun freilich kein Fehler, sondern ein großer Vorzug, wenn an Stelle unserer epigonenreichen Gegenwart neue treibende Werte treten würden, wenn der Tonkunst Neuland gewonnen würde. Ob aber das Schaffen unserer jüngsten fortschrittlichen Tondichter wirklich das gesuchte Neuland bedeutet, ob es sich nicht auf Irrwegen befindet, wer kann das wissen? Freilich der Moderne wird in dieser Musik nur Vorzüge erblicken, der weniger Fortschrittliche, der Konservative, wird sie ablehnen und perhorreszieren, sich auch darüber Gedanken machen, wie herrlich weit wir es bereits gebracht und was alles uns noch bevorstehen mag. Es ist klar, daß ein kompliziertes Bühnenwerk bei seinen ersten Aufführungen nicht in allen seinen Qualitäten erfaßt werden kann, dazu gehört ein liebevolles Sichversenken in das Studium des Werkes, womöglich an der Hand der Partitur, weniger des Klavierauszuges, der im vorliegenden Falle kein Bild des vom Komponisten Gewollten geben kann. Der Empfängliche wird jedoch bei einem echten Kunstwerke schon während des ersten Hörens den Hauch des Genius fühlen, mögen seine Wege auch noch so eigenartige sein. Jedenfalls ist Schreker ein imponierender Könner und die

[1] Klavierauszug von Alban Berg, Wien. Universal-Edition.

Sicherheit für Bühnenwirkungen, die er in dieser ersten Arbeit an den Tag legt, wirklich bewundernswert. Die Linien der melodischen Erfindung sind etwas kurz; aber stets erfüllt ist das Ganze von tief empfundener glutvoller Wärme und Leidenschaft. Er findet Töne sinnlichster Art, Farben von wundervollem Glanze, wie wir sie trotz Richard Strauß vielleicht noch nie gehört. Seine Instrumentation ist das Vollendetste, was das moderne Orchester bisher geleistet. Wie das flimmert, schillert, tobt und klagt, liebt und schmeichelt! Zweifellos ist diese Seite seiner reichen Begabung die hervorstechendste; ein moderner Berlioz, ein Kolorist ersten Ranges. Ist im „Fernen Klang" auch nicht eine Meisteroper zu erblicken — wie bereits voreilig verkündet worden war —, denn dazu ist das Textbuch zu degoutant, so darf er doch unter die musikalisch bedeutenden Werke gezählt werden. Auf die Meisteroper aber warten wir noch. Ja, das Textbuch. Ein regelrechtes Textbuch mit allen möglichen Unwahrscheinlichkeiten, also nicht, wie es uns Meister Wagner gelehrt; manchmal etwas unbeholfen, manchmal wirksam und für den Musiker ergiebig, für den feiner Empfindenden verletzend, vor allem jedoch keine Dichtung, sondern einen Schauderroman nach Art der Tosca und ähnlicher Erzeugnisse.

Es behandelt wieder einmal die Geschichte des gefallenen Mädchens, weder besonders neu noch besonders erquickend. Nicht eine Person ist in dieser Oper enthalten, der man Sympathien entgegenbringen könnte; der Musiker Schreker steht jedenfalls turmhoch über dem Dichter Schreker. Der erste Aufzug, den ich für den musikalisch wertvollsten halten möchte, mag noch angehen, obwohl das Hereinplatzen der Kegelgesellschaft — der Wirt als Bräutigam, der betrunkene Vater! — und das Herumschleichen des alten Weibes (Symbolismus?) nichts weniger als einen günstigen Eindruck hervorruft, aber der zweite Akt bietet ein höchst bedenkliches Milieu, nämlich „la casa di maschere", den Rendezvousplatz der galanten Welt von Venedig. Er ist der musikärmste. In diesem lustigen Hause ist es anfangs trotz eines sinnverwirrenden Lärmes und aller ausgeklügelten Berechnung etwas langweilig, und Greta, die Heldin des Stückes, hat ganz recht, wenn sie dem Ausdruck verleiht. Erst mit dem unerwarteten Auftreten ihres früheren Geliebten, des Komponisten Fritz (wie selbstverständlich!), kommt Leben in die wüste Bude. Mit großem Geschick und echtem Theaterblut führt dann Schreker am Schlusse des zweiten Aktes die Handlung ihrem Höhepunkte zu. Der dritte Aufzug, der durch ein etwas lang geratenes, nicht sehr kurzweiliges symphonisches Zwischenspiel in zwei Teile geteilt ist, erreicht erst gegen das Ende wieder bedeutende Eindruckskraft. Aber mit dem Schlusse selbst — dichterisch genommen — befreunde sich wer kann, mir ist es unmöglich. Da sind Carmen und Don José doch aus ganz anderem Holze geschnitzt als Grete und Fritz. Was die Aufführung anbelangt, so hat bereits vorher der Komponist, der bei den letzten Proben anwesend war, sich dahin geäußert, „daß die Auffassung *Bruno Walters* (dem das Werk gewidmet ist) sich mit seiner eigenen Takt für Takt deckt". So bleibt nur übrig, hinzuzufügen, daß alle ausführenden Kräfte mit Ruhm sich bedeckten; die unendlichen Schwierigkeiten, die das Werk bietet, wurden von allen Beteiligten, in erster Linie von unserem herrlichen Orchester restlos gelöst. Auch die Regie (Herr Professor Fuchs) hatte für eine glänzende mise en scène gesorgt; für den schelmischen Einfall im letzten Bilde, in dem Studierzimmer Fritzens eine Büste Beethovens aufzustellen, sei ihr besonders gedankt. Von den Solisten nenne ich nur Fräulein Perard-Petzl; wie diese eminente Künstlerin die Partie der Grete erfaßte und wiedergab, das war schlechthin meisterlich. Alle übrigen mögen sich mit einem Kollektivlob begnügen. — Die Aufnahme des Werkes seitens des vollbesetzten Hauses war äußerst herzlich; hieraus jedoch einen Schluß auf die Lebenskraft des Werkes zu ziehen, wäre natürlich verfrüht.

Prof. Heinrich Schwartz.

Wiener Konzerte.

Ein Bild denn von der Mannigfaltigkeit, die uns in diesem Jahre schier überwuchert... Noch immer mehr Orchesterkonzerte, teure und billige, gesellschaftliche und volkstümliche. Meist sogar musikalische. Der Unsegen des Konzerthauses, das zwei Säle mehr als bisher den Unternehmern zur Verfügung stellt; Säle, deren Akustik Musiker und Zuhörer zunächst verstimmt. Das wird sich vielleicht verbessern lassen. Vielleicht... Man will es im Sommer versuchen. Die alten Musikvereinssäle kommen zu Ehren. Der Bösendorfer-Saal bleibt, ach! eine schöne Erinnerung. Sie wird nie, nie wieder erneut werden. Wir werden berlinisch. Betrieb ist alles. Zahlen wachsen und mehren sich, Namen werden hinausgeschleudert, Unbekannte versuchen sich. Die alte Musikkultur aber schwindet langsam und doch unaufhaltsam dahin. Zudem fehlen an entscheidenden Stellen die überragenden Persönlichkeiten. Noch wird, zumeist wenigstens, brav musiziert. Doch immer geringer wird die Schar derer, für die es noch auf Qualität der Ausführung ankommt. Längst hat das Was über das Wie gesiegt. Große Programme sind beliebt. Große Programme ziehen an. Das Publikum ist „gebildet", fast schon wie in Berlin. Wäre ihm doch auch nur die ererbte Bildung geblieben! Wäre es der erworbenen sicherer! Die Kritik, zuvorkommend wie immer, macht es ihm wahrlich nicht leichter.

Dabei hat sie einen kleinen Erfolg zu buchen. Die philharmonischen Konzerte des Hofopernorchesters halten sich diesmal anständiger, es gibt Neues und das Stammpublikum aus der „guten Gesellschaft" hat des öfteren Grund zur Verstimmung. Was sollen diese Leute, denen eine heruntergespielte klassische Symphonie das Sonntagsbehagen schafft, zu den Stücken von Debussy aus dem „Martyrium des heiligen Sebastian" sagen? Ihre wunderbare Intensität und Klangpracht gab einigen Zischern Gelegenheit, sich zu üben. Ungefähr dieselben Leute traten bei der Uraufführung der Sinfonietta von Erich Wolfgang Korngold in Aktion; vielleicht verstärkten gute Freunde aus irgend einem Klüngel ihre Scharen. Die Sinfonietta ist das Werk eines Fünfzehnjährigen. Das muß einem immer wiederholt werden. Denn gerade an Reife gebricht es diesem Stück am allerwenigsten. Die Instrumentation ist wunderbar, die musikalische Logik in der Abwickelung der vier Sätze tadellos, ihre Haltung einfach bezaubernd. Es tut wohl, das ehemalige Wunderkind auf gesicherten Bahnen zu wissen und das Leitmotiv des „fröhlichen Herzens", das sich in allen Sätzen wiederfindet, gibt eine gute Verheißung. Daß es einer übrigens unbedeutenden Minderheit dieses Publikums nicht gefiel, gereicht dem Stück nur zur Ehre: es ist eben außerordentlich. Noch besser hat mir allerdings die etwas später komponierte Sonate für Violine und Klavier desselben Komponisten gefallen, die Arthur Schnabel mit Karl Flesch zusammen in ihrem Konzert aufführten und die ich gleich hier erwähnen möchte. Ein schwieriges Werk, aber von außerordentlicher Bedeutung. Erich Wolfgang Korngold wird, unbekümmert um Lobhudler wie um Spötter und Zweifler, seinen Weg gehen. Nur noch die menschliche Reife, wie sie die Jahre und die Erlebnisse bringen, fehlt diesem phänomenalen Künstler. Sein Wissen und Können ist auf der Höhe der Meisterschaft, die nur zu erfüllen sein wird. — Die Philharmoniker brachten noch Rezniceks symphonische Dichtung „Schlemihl", die mit Recht sehr gefiel und sie verheißen für die letzten Konzerte noch Neues von Schreker und Novak. Soweit so gut. Ich werde mich mit der Art Weingartners nie befreunden können und ich bedaure es, daß er auf irgendeine geheimnisvolle Weise wieder für mehrere Jahre hinaus Dirigent der Philharmoniker geworden ist (wozu sonst jährlich eine Wahl nötig war); aber da er schon diese Stelle einnimmt, so sollte er nicht nur weiter Neuheiten bringen, sondern auch den sogen. Besitzstand des Orchesters durch einige Proben festigen. Das Orchester wird ihn dann vielleicht minder willkommen heißen; aber darauf kommt es nicht an. Vorerst ist eitel Seligkeit über ihn und sein fünfzigster Geburtstag wurde in einem eigenen Konzert mit Kompositionen Weingartners gefeiert. Nur beiläufig möchte ich anführen, daß die Philharmoniker seit langen Jahren, ich glaube seit 1907, eine unwillige und ungeschickte Verbeugung vor dem Toten ausgenommen, keine Symphonie von Mahler aufgeführt haben. Auch Arnold Schönbergs Pelleas, ein Werk, das nun die Runde durch alle Konzertsäle macht, wird von diesem Orchester nicht aufgeführt. Und vieles, vieles andere nicht, wozu gerade dieses Orchester allein befähigt wäre. Ruhig schreitet der Konzertverein unter Loewe fort. Ihm dankt man besonders die Aufführung des nachgelassenen Symphoniesatzes von Bruckner. Neuestens hat sich die Singakademie mit dem Konzertverein zu Chorkonzerten zusammengetan, die Siegfried Ochs aus Berlin leitet. Von den Proben erzählte man Wunderdinge; es gab eine erfreuliche und erfreulich grobe Gründlichkeit. Dementsprechend geriet das erste Konzert, Haydns Schöpfung, ganz ausgezeichnet. Da in derselben Woche die Gesellschaftskonzerte unter Schalk gleichfalls die Schöpfung brachten, und beide Unternehmungen öffentliche Generalproben abhielten, hörte man die Schöpfung binnen einer Woche viermal und noch einmal in einem volkstümlichen Sonntagnachmittagskonzert. Alle diese Aufführungen waren ausverkauft. In den Gesellschaftskonzerten gab es unter Schalk außer dem Preiswerk von Prohaska „Frühlingsfeier", das einen Teil der Kritik zu ungeheurer Bewunderung hinriß, eine Symphonie von Franz Schmidt, der zuerst Cellist im Opernorchester war und nun Pianist geworden ist. Nächstens wird seine Oper „Der Glöckner von Notre Dame" an der Hofoper aufgeführt. Die Symphonie offenbarte ein großes und ursprüngliches Talent, einen echten Musiker; den Eindruck einer Persönlichkeit vermochte ich wenigstens noch nicht zu empfangen. Vielleicht folgt das noch. Dann wurde einmal Fausts Verdammung von Berlioz in französischer Sprache von den Solisten, darunter von Baklanoff, gesungen, während der Chor beim Deutschen verblieb. Ein andermal erschien der Geiger Brodsky und die junge Sängerin Medek mit einem

interessanten Programm, zu dem das Orchester, immer unter dem unermüdlichen Schalk, Regers neueste Karnevalismen beisteuerte. Auch seine Tonbilder nach Böcklin hat man jetzt in Wien (durch das Konzertvereinsorchester) kennen gelernt. Es ist nicht zu verkennen, daß die Begeisterung für Reger mit der wachsenden Zahl seiner Werke und Aufführungen abnimmt. Er bleibt ein Phänomen; aber er rückt in die Entfernung eines bloßen Phänomens. Das Tonkünstlerorchester unter Nedbal erschöpft sich geradezu in dem Bestreben Neues zu bringen. Man hörte eine Violinphantasie des modernen tschechischen Komponisten Suk, eine Sinfonietta von Paul Gräner, dem man ja in unseren Konzertsälen häufig begegnet, eine anmutige Shakespeare-Phantasie von J. B. Förster. Der Philharmonische Chor unter Schrecker hat von jeher besonders viel Neues gebracht. Diesmal gab es ein interessantes Chorwerk von Johanna Müller-Hermann, die mährischen Lieder von Kricka; dazu eine Komposition von Klose. Selbst der alte Wiener Tonkünstlerverein, dessen Vorsitzender einst Brahms gewesen ist, pflegt jetzt mehr die Tonkunst als den Verein und gibt gemeinsam mit der Wiener Universaledition alle vierzehn Tage einen modernen Kompositionsabend; dabei konnte er schon Scott, Delius und Schillings als gern begrüßte Gäste vorstellen. Ein Konzert der Zeitschrift „Der Merker" bot die „Uraufführung" einiger neu übersetzter, neu herausgegebener und neu entdeckter Lieder Richard Wagners aus der Pariser Zeit, die der Sänger Borauttau bei Breitkopf herausgeben wird. Dazu spielte das Quartett Rosé ein Streichquartett von Ethel Smyth, der englischen Suffragette, ein Werk von reicher Erfindung und strenger Arbeit, und ein mehr liebenswürdig gehaltenes Streichquartett des bekannten Opernkomponisten Julius Bittner. Die „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", die der Universitätsprofessor Adler verdienstvoll leitet, feierten ein Jubiläum mit einem Konzert aus den eigenen Schätzen, von denen sich manches noch immer ausgezeichnet anhört; Rosé und Casals wirkten mit und selbst ein Stück aus der berühmten Wiener Barockoper „Pomo d'oro" erwachte zu kurzem Leben. Von den Kompositionsabenden verdiente der des ausgezeichneten Prager Dirigenten Gerhard von Keußler das größte Interesse. Dirigentenabende gab es zweierlei: einmal trat Richard Strauß an die Spitze des Orchesters und brachte mit seinen eigenen Werken ein Erlebnis; Wera Schapira spielte dabei geradezu hinreißend das Solo der Klavierburleske. Andererseits erschienen einige junge Dirigenten wie Toni Konrath, Renzo Bossi (als Orchesterbegleiter seines Vaters Enrico) und Erwin Stein, ein ungemein begabter junger Mann, dem eine geradezu unvergeßliche Aufführung der ersten Symphonie von Mahler zu verdanken war. Der Solist der ersten Hälfte dieser Spielzeit war Eugen d'Albert, der nun ständig in Wien wohnt, zumeist im vollen Besitze seiner gewaltigen Natur. Die Kammermusik beherrschte selbstverständlich Rosé mit einem Brahms-Zyklus. Große Erfolge errang das neue Konzerthausquartett mit dem Geiger Busch am ersten Pult. Das Pariser Quartett Capet begeisterte seine Hörer.

So geht es nun fort. Doch der Höhepunkt ist überschritten. Und das Wunderbare, darauf man aus alter Narrheit immer noch wartet, hat sich noch nicht eingestellt. Aber das war ja immer so. Vielleicht ist man nur undankbar oder allzu sehnsüchtig. Wahrscheinlich ist es sehr oft schon dagewesen.

Dr. Paul Stefan.

Kritische Rundschau

Dresden. Wie schon gemeldet, hat in einem Opernhaus-Konzert unter *Kutzschbachs* Leitung *Felix Draesekes* „Symfonia Comica" die Uraufführung nach der Handschrift erlebt. Als Draeseke an seinem 70. Geburtstage frisch und fröhlich zwischen uns saß, da entrang sich unserem Munde die Bitte: „Meister, schenkt uns nun zur Tragica auch die Comica!" Und im Sommer 1912 hatte er sie vollendet. Als er einem Freunde die sauber geschriebene Partitur zeigte, und dieser in helles Entzücken ausbrach, sagte er lächelnd: „Ja, ja geschrieben sieht meine Musik immer wunderschön aus." Wenn nun seine Freunde, besonders nach der seinerzeit so begeisterten Aufnahme seines Christus, einen noch anderen Erfolg der Comica erwartet hatten, so hätten sie eben nicht vergessen sollen, daß Draeseke nicht zu den Musikern gehört hat, die sich die Gunst der Menge sofort erobern. Auch seine Tragica hat damals unter Bülow erst bei der zweiten Aufführung den großen Beifall errungen, der ihr dann aber nach allen guten Aufführungen treu geblieben ist. Die Comica umfaßt getreu des Meisters Wahlspruch „Kürze ist des Witzes Würze", eine Aufführungsdauer von kaum 20 Minuten. Viele werden behaupten, daß von den vier Sätzen eigentlich nur der zweite ausgesprochenen symphonischen Charakter trage. Diesem Mittelsatze legte der Meister ein Programm unter und gab ihm den Titel „Fliegenkrieg". Zwar erscheint der alte Großvater, der gemütlich im Lehnsessel sitzt und sein Mittagsschläfchen halten will, etwas verärgert über die üblen Plagegeister. Bald erscheinen jedoch die lieblichen Enkelkinder und führen mit Fliegenklatschen bewaffnet, einen regelrechten Krieg gegen diese Störenfriede. Leider trägt nicht fröhliches Kinderlachen den Sieg davon, sondern die freche Fliege, die noch immer Großvaters Kopf umschwirrt, als er bereits eingeschlummert ist. Die folgenden Sätze ergehen sich in allerhand Spässen, es neckt und foppt bald hier, bald dort, aber ohne die feste Struktur, wie im Mittelsatze. Draesekes Humor ist derb und dabei geistvoll, von der überlegenen Warte des Alters aus schaut er auf seine Mitmenschen herab. *M. Pl.*

Helsingfors. Im Februar hat das Symphonieorchester wiederum zwei größere Konzerte veranstaltet, das erste als Volkskonzert unter der Leitung von *Schneevoigt* im Saale der Universität und das zweite unter der Leitung von Dr. *Mennecke* im Societätshaus. Solist an beiden Abenden war die Pianistin *Karin E. Dayas* aus Köln a. Rh. Sowohl die Art und Auswahl der Darbietungen wie auch die Anteilnahme des Publikums zeigten aufs neue, daß in der so abseits liegenden Stadt die Pflege der Musik auf einer verhältnismäßig hohen Stufe steht. Beide Konzerte brachten viel Interessantes, wovon Bruckners achte Symphonie, die Karnevals-Ouvertüre von Braunfels und die Burleske in d moll für Piano und Orchester von R. Strauß besondere Erwähnung verdienen. Karin Dayas erwies sich als ein pianistisches Talent ersten Ranges. Sie verfügt schon heute über eine ganz hervorragende Technik und besitzt dabei eine so individuelle Gestaltungskraft, daß sie auch bei den schwierigsten Stücken nie das technische Element in den Vordergrund treten läßt, vielmehr selbst bei den mehr virtuosen Kompositionen von Debussy und Ravel lebhaftes Interesse zu erwecken vermochte. *H. K.*

Wiesbaden. Seine feurige Energie hat unser städtischer Musikdirektor *Karl Schuricht* wiederum für ein neues, noch selten aufgeführtes Werk eingesetzt: „Eine Messe des Lebens" — nach Nietzsches „Zarathustra" für Soli, Chor und Orchester von *Fred. Delius* weckte im zweiten Konzert des „Cäcilien-Vereins" lebhaftes Interesse, das vielleicht noch intensiver gespannt geblieben wäre, wenn die zehn verschiedenen Abschnitte des Werkes eine größere Mannigfaltigkeit im Stimmungscharakter aufwiesen. Diese Stimmungen auszumalen, besitzt Delius allerdings, trotz seiner Herbheiten in der harmonischen Erfindung, ein ganz merkwürdiges koloristisches Talent. Die Singstimmen entfalten sich nur selten zu weitgeschwungener Thematik. Sie erscheinen fast mehr nur wie neuartige „Instrumente" in der reichen Farbensymphonie dieser ganz modern angelegten Partitur. Der anwesende Komponist wurde vom Publikum ehrenvoll aufgenommen. — Im Hoftheater wurde Anfang März der „Parsifal" in sorgsamer Vorbereitung aufgeführt. Prof. *F. Mannstädt* leitete den musikalischen Teil mit größter Hingabe. Geiße-Winkel als Amfortas, Bohnen als Gurnemanz, Frl. Englerth als Kundry, boten Hervorragendes; die übrigen schlossen sich nach besten Kräften an. Eine stimmungsreiche dekorative Ausstattung (bei der nur die geforderten Wandeldekorationen schmerzlich vermißt wurden) erfreute das Auge; und die szenischen Wirkungen waren zumeist kräftig herausgearbeitet. Das Publikum bewahrte eine möglichst gemessene Haltung. Beifall wurde auf Wunsch der Intendanz nicht gespendet. *Prof. Otto Dorn.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die diesjährigen Kölner Opernfestspiele sollen u. a. eine vollständige Neuinszenierung des „Freischütz" unter der szenischen und musikalischen Leitung von Hans Pfitzner bringen. Kostüme und Dekorationen sollen die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege andeuten und von buntem, kräftigem, ja groteskem Realismus sein. Ferner sind die „Meistersinger" unter Otto Lohses Direktion vorgesehen und einige Werke Mozarts, voraussichtlich „Don Juan" und „Cosi fan tutte".

— Eine originelle Aufführung, eine Nachtvorstellung des Deutschen Bühnenklubs hat im Berliner Metropoltheater stattgefunden. Die Aufführung begann präzise 12 Uhr, und zwar mit der Operette „Die schöne Galathee", dirigiert von Dr. Richard Strauß und inszeniert von Professor Max Reinhardt. Mitwirkende: Hermann Jadlowker, Alexander Moissi, Julius Lieban und Marianne Alfermann.

— *Max Steinitzers* melodramatische Musik zur „Braut von Korinth" ist in Leipzig durch Bruno Tuerschmann (Rezitation) und Lisbeth Liebmann (Klavier) zum erstenmal aufgeführt worden.

— In Salzburg soll sich dem Mozartfest auch eine Gluck-Jubiläumsfeier anschließen: im Garten des Mirabellenschlosses will man — auf dem niedlichen Naturtheater — Glucks „Orpheus" aufführen.

— Nach den neuesten Zeitungsnotizen soll die Erstaufführung des neuen Balletts von *Richard Strauß*, „Eine Josephslegende" (Une Légende de Joseph), an der Großen Oper in

Paris, die der Komponist dem Vernehmen nach selber dirigieren wird, am 14. Mai stattfinden.

— *Humperdincks* „Königskinder“ sind kürzlich zum erstenmal im Teatro Verdi in Florenz aufgeführt worden.

— Die von der Opernkonkurrenz des Verlags Sonzogno in Mailand preisgekrönte Oper „Juana“ von *Arrigo Pedrollo* hat in Vicenza ihre Uraufführung erlebt.

— *Bossis* Mysterium „Johanna d'Arc“ ist nach seinen Erfolgen in Köln, Berlin und Dortmund für die kommende Saison bereits über ein Dutzend Aufführungen gesichert. Auch plant die Scala in Mailand eine szenische Darstellung des Werkes, der Komponist ist mit den entsprechenden Aenderungen beschäftigt.

*

— Ein Lehrerkonzert vor Schülern hat in Berlin stattgefunden. Dort sang im Zirkus Busch vor Tausenden von Knaben und Mädchen der Berliner Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. *Felix Schmidt.* Die Nacht von Schubert, Fridericus Rex, Der Choral von Leuthen, Spinn, spinn, Lützows wilde Jagd, Der Jäger aus Kurpfalz und Hegars Preischor 1813 seien aus dem Programm genannt, das Jubelstürme hervorrief.

— Die bekannte Utrechter Geigerin *Jeanne Vogelsang* hat in der Ortsgruppe Berlin der „Internationalen Musikgesellschaft“ (Vorsitzender Prof. Dr. Joh. Wolf) zwei interessante, unbekannte Sonaten von E. F. dell'Abacco (1675—1742) und J. J. C. de Mondonville (1711—1772) gespielt.

— Eine beachtenswerte Kunde kommt aus Darmstadt: Um auch die Landbevölkerung an den Kulturbestrebungen teilhaftig werden zu lassen, läßt der Großherzog von Hessen in größeren Landorten große Konzerte veranstalten. Das erste fand in Schotten in Oberhessen statt, wo zweimal die großherzogliche Hofmusik zu Darmstadt gastierte und zu dem ein halbes Hundert Ortschaften zur Teilnahme eingeladen waren. Der Großherzog und seine Gemahlin waren selbst erschienen. Die Preise für solche Konzerte sind volkstümlich gehalten. Der teuerste Platz kostete 2 M., der billigste 80 Pf.

— In Köln hat das zehnte Gürzenich-Konzert zwei Stücke für kleines Orchester „Beim ersten Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Fluß“ von Frederik Delius gebracht.

— Der Stuttgarter Pianist *Walter Georgii* ist als Hauptfachlehrer für Klavierspiel an das Konservatorium in Köln engagiert worden.

— Gesänge für hohen Sopran von *Waltershausen* hat in Mannheim Frau Iracema-Brügelmann (Stuttgart) vorgetragen.

— In Pasewalk hat der Musikalische Verein (Dirigent Kantor *Herbert Mattheus*) *Arnold Ebels* „Requiem“ und seine Chorkantate „Die Weihe der Nacht“ aufgeführt. Die Solopartien sangen Minna Ebel-Wilde und Otto Schwendy.

— In Schwedt a. O. hat der „Musikalische Verein“ unter Leitung des Gymnasialmusiklehrers *P. Daubitz Ewald Zingels* großzügiges Werk (Aufführungszeit 2½ Stunden) „Der wilde Jäger“ für Chor, Rezitation, Sopran und Baritonsoli und Orchesterbegleitung aufgeführt; der Erfolg war groß. Das Werk ist sangestüchtigen Vereinen zu empfehlen.

— Die II. Symphonie von *Franz Schmidt*, die im Dezember in *Wien* zur Uraufführung kam, wurde von Musikdirektor *Fritz Busch* zur Aufführung für Aachen angenommen.

— *Erwin Lendvais* altjapanische Lieder sind bei ihrer Aufführung in England durch Frau Nina Jaques-Dalcroze mit Enthusiasmus aufgenommen worden. *N.*

— Die Orchester-Ouvertüre „Der blaue Vogel“ des böhmischen Komponisten *Jaroslav Křička* hat Leo Schrattenholz (Berliner Orchesterverein) zum erstenmal aufgeführt.

— Das zweite Violinkonzert von *Jaques-Dalcroze* „Poême“ ist, wie uns geschrieben wird, in Berlin von Florizel von Reuter unter persönlicher Leitung des Komponisten mit starkem Erfolge aufgeführt worden.

— Das XV. Schweizerische Tonkünstlerfest wird am 27. und 28. Juni ds. Js. in *Bern* in der Festhalle der Schweizerischen Landesausstellung abgehalten. Es sind vier Konzerte vorgesehen mit Werken von Otto Barblan (Genf), von Walter Courvoisier (München), R. Blanchet (Lausanne), Fritz Niggli (Zürich), Emil Frey (Petersburg), Karl Munzinger † (Bern), Hans Huber (Basel). Diese werden im Solistenkonzert aufgeführt. Das Orchesterkonzert bringt die Namen Friedrich Hegar (Zürich), Emil Jaques-Dalcroze (Dresden-Hellerau), Pierre Maurice (München), Gustave Doret (Paris), Hans Huber; das Kammermusikkonzert Werke von Joseph Lauber (Genf), Hermann Suter (Basel), Volkmar Andreae; das Chorkonzert: Friedrich Klose (München), Frank Martin (Genf), Rudolf Ganz (Berlin), Karl Heinrich David (Basel), Robert Denzler (Luzern), Othmar Schoeck (Zürich). *E. Trp.*

— In Basel hat im 9. Symphoniekonzert eine Uraufführung stattgefunden: „Die Richmodis“, zweite symphonische Fantasie von *Robert F. Denzler* (geb. 1892 in Zürich), nach des Komponisten Angaben ein romantisches Bild aus Köln, wo „die Richmodis von der Adlucht“ „in der Papageien“ hausten und um 1350 liebten, litten und siegten. Die Sprache des mit Orgel versetzten Orchesters ist die Richard Straußens, dessen „Taillefer“ oft wörtlich hereingrüßt. Doch eignet dem heißblütigen Tondichter eigene Erfindung und phänomenale Beherrschung der Thematik. Stellenweise auch lyrische Kränze voll Reiz. — Außerdem brachte Dr. Hermann Suter den großzügigen „Lebenstanz“ des stets eigenartigen großen Poeten *Frederick Delius* mit seiner abgrundtiefen Symbolik zur wohlausgeglichenen Aufführung. Der Tenor *Karl Erb* sang Liszts Petrarca-Sonette mit großer Auffassung. *Baur.*

— Aus *Mailand* wird uns geschrieben: Erst vor kurzem hatten die italienischen Zeitungen mitgeteilt, daß sich Puccini entschlossen habe, ein sentimentales Buch „Die kleinen Holzschuhe“, das einem Roman der englischen Schriftstellerin Ouida entnommen wurde, zu vertonen, und schon wird ein neuer Plan des Meisters bekannt, der daran gehen will, nun auch mal die Lust des Lebens musikalisch darzustellen. In Wien wurde dem Maestro von dem dortigen Verlagshause Eibenschütz & Berté der Antrag gestellt, eine komische Oper zu schreiben. Er antwortete anfangs mit einem Nein, aber dann meinte er, es sei die Frage, ob ihm das Buch zusagen würde. Als der Meister nach Mailand zurückgekehrt war, kam ihm bald das Buch zu, fand aber keine Gnade vor seinen Augen. Die Wiener Verleger ließen sich aber durch diesen ersten Mißerfolg nicht abschrecken, sondern versuchten es mit einem zweiten Buche, das der Feder des Wiener Schriftstellers Willner, dem Verfasser der Opernbücher „Das Heimchen am Herd“ und „Wintermärchen“, die er für Goldmark geschrieben hatte, und zahlreicher Operettentexte, entstammte, und diesmal zeigte sich Puccini geradezu begeistert und verpflichtete sich, das Werk, dessen Titel wahrscheinlich „Die Schwalbe“ lauten wird, für das erwähnte Verlagshaus zu schreiben, eine Tatsache, die hier das größte Aufsehen erregt, da sie einen Bruch mit Puccinis bisherigem Verleger Ricordi bedeutet.

— Professor *Karl Klingler* hat in Christiania mit seinem Quartett an fünf Abenden die sämtlichen Beethovenquartette (einschließlich der Fuge op. 133 als „Zugabe“ am letzten Abend) gespielt. Für sämtliche Abende war der Saal ausverkauft, und die für Kammermusikabende hier unbekannte Neuerung, während des Vortrags das Licht im Zuhörerraume zu dämpfen, trug wesentlich dazu bei, den Eindruck des tonschönen und abgeklärten Spiels der vier Künstler zu erhöhen. *H. M.*

— In Petersburg und in Moskau finden im März und April die ersten „großen Bach-Feste“ in Rußland statt. In je drei Konzerten in jeder der beiden Städte gelangen Orchester- und Chorwerke, u. a. die h moll-Messe, zur Aufführung.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Eine lang geplante Idee ist am diesjährigen Todestage Richard Wagners, am 13. Februar, als Erinnerung an das Jahr, da seine Werke freies Allgemeingut der Nation wurden, zur Tatsache geworden. Alljährlich soll einem musikdramatischen Tondichter, der im Sinne Wagners schafft und leidet, d. h. sich schwer durchsetzt oder Reformen anstrebt, ein Geldpreis zuerkannt, eventuell auch Gelegenheit zu einer kostenlosen Studien- oder Erholungsreise gegeben werden. Die Nibelungenstiftung soll über ganz Deutschland, und dort wo Deutsche leben, ausgedehnt werden. Aehnlich wie für den Bayreuther Stipendienfonds sollen auch für diese Stiftung alljährlich musikalische Veranstaltungen und Aufführungen stattfinden, bei denen die zur Wahl für den Preis Stehenden zu Worte kommen und durch Plebiszit und Urteil der Kritik ausgewählt werden sollen. Die Familie Richard Wagner hat sich an der Stiftung, deren Grundstock die Zinsen und Einnahme-Erträgnisse der „Nibelungenhalle am Rhein“ bilden und für die der Maler Herm. Hendrich die Bilder im Werte von 50000 Mark gestiftet hat, ebenso beteiligt, wie namhafte andere Kunstfreunde. Beiträge, über welche öffentlich quittiert wird, nimmt die Nationalbank für Deutschland in Berlin, Behrenstraße, entgegen. (Richard-Wagner-Gedächtnisspende.) — Diese erfreuliche Mitteilung wird dadurch gewiß nicht unerfreulicher, daß sich auch die Familie Wagner an der Stiftung beteiligt hat. — Dagegen hat der Deutsche Reichstag die Petition abgelehnt, der Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung die gewünschte Summe von 500000 Mark zu überweisen. Das war vorauszusehen. Es fehlte dieser Petition die überzeugende Grundlage.

— *Von den Theatern.* Richard Strauß tritt für ein „Städtebund-Theater“ ein. Da kleinere Städte, die eben auch ihr Theater haben wollen, unmöglich die Mittel aufbringen können, um größere Opernwerke in entsprechender Qualität herauszubringen, und da schlechte Aufführungen großer Werke schlimmer sind als gar keine Aufführungen, wie Strauß richtig bemerkt, so sollten sich allemal drei Städte zusammentun und ein gutes Ensemble je drei Monate in jeder Stadt spielen lassen. Strauß verkennt die Schwierigkeiten allerdings nicht,

die sich solchen Organisationen entgegenstellen müssten, aber irgend einen praktischen Vorschlag zur Aufführung hat er nicht zu machen. Echter Strauß ist folgender „Erguß": „Wie wäre es, wenn sich unsere Parlamente einmal mit einem solchen Wagnerschen Entwurf zur Gründung eines deutschen National-Theaters beschäftigten oder, falls sie davon wirklich nichts zu verstehen bekennen müßten, die Behandlung ernsthafter künstlerischer Angelegenheiten einem neu zu bildenden, gesetzgebenden Forum von dazu berufenen Fachleuten überließen? Ich wäre sogar bereit, zweiter Vizepräsident dieses Künstlerparlaments zu werden. Mit unseren, der Kunst wohlgeneigten deutschen Fürsten und den Herren Ministern würden wir Künstler uns schon verständigen." — Richard Strauß hatte bekanntlich einen in der Presse mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Brief an den Theaterdirektor einer großen Stadt geschrieben, worin er auf unhaltbare Mißstände hingewiesen hatte. Wie sein Mahnruf an der Stelle, die es zunächst anging, gewirkt hat, geht aus folgender Zeitungsmeldung aus *Nürnberg* hervor: Der neue Direktor des Stadttheaters, *Pennarini*, wollte Orchester und Chor ein wenig verstärken, wandte sich also an die Stadtbehörden, damit man ihm einen Teil der Mehrkosten beisteuern möge. Die Antwort ist abschlägig ausgefallen, und in der Motivierung wurde darauf hingewiesen, daß das Stadttheater ja in den letzten Jahren Profit abgeworfen habe! Nürnberg sorgt in der Tat gut für seinen künstlerischen Ruf. — In *Leipzig* ist es zur Demission *Martersteigs* gekommen, nachdem der vom Rate der Stadt Leipzig und vom Intendanten Martersteig vorgelegte Theateretat nicht in der erforderlichen Höhe von den Stadtverordneten bewilligt worden war. Die Bühnenmitglieder bitten in einer Eingabe den Rat der Stadt, es zu ermöglichen, daß Geheimrat Martersteig in seinem Amt verbleibe, das er vorläufig weiterführt, bis ein Nachfolger gefunden ist. — In *Paris* soll das „Théâtre des Champs Elysées", das unter Leitung von Gabriel Astruc vor einigen Monaten Schiffbruch erlitten hatte, wieder als „Große Oper" eröffnet werden. Zur Aufführung sollen hauptsächlich die Opern Mozarts, dann von Wagner „Die Meistersinger" und „Tristan und Isolde" und „Der Rosenkavalier" kommen. — Ein Versuch, den „Wilden Westen" Amerikas für die Oper zu begeistern, ist wieder mal fehlgeschlagen.

— *Schumann-Museum.* Die Stadt *Zwickau*, die vor kurzem mit hoher Summe das Geburtshaus Robert Schumanns käuflich in dauernden Besitz gebracht hat, wird jetzt auch dem Robert-Schumann-Museum eine würdige Stätte bereiten. Am 23. April findet die offizielle Weihe des König-Albert-Museums, eines städtischen Monumentalbaues, statt, in dem die recht zahlreichen geschenkten und angekauften Robert-Schumann-Schätze aufbewahrt werden. Die Freunde und Verehrer des großen Komponisten werden der Stadt Zwickau für den tätigen Kunstsinn Dank wissen und gern ihre Schumann-Reliquien dem Zwickauer Museum überweisen.

— *Denkmalspflege.* Im *Münchner* Hoftheater wird demnächst eine *Verdi*-Büste aufgestellt werden. Dagegen wird natürlich niemand etwas einzuwenden haben, im Gegenteil, man wird sich allgemein des neuen Schmuckes von Herzen freuen, denn es ist rühmlich, einen Großen zu ehren. Bei diesem Anlasse erinnert sich die Königl. Intendanz vielleicht daran, daß Beethoven, Mozart, Weber und Wagner deutsche Tondichter waren, die bis heute einer Auszeichnung an dieser Stätte entbehren. *tz.*

— *Musikarchiv.* Das große Musik- und Theaterarchiv, das bis vor kurzem der internationalen Vereinigung „Die Brücke" angegliedert war, wird von München nach *Berlin* übersiedeln, sofern die nötigen Sanierungsversuche, wie es jetzt schon fast sicher ist, glücken. Dadurch erhält Berlin ein außerordentlich umfangreiches und wertvolles Archivmaterial. Dieses ursprünglich *Keller-Steiningersche* Archiv umfaßt Originalquellenmaterial über Musik, Theater und Dichtkunst vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an bis zur neuesten Gegenwart, insgesamt vorläufig etwa 200000 Nummern in den meisten lebenden Sprachen. Es können daraus biographisches Material und ästhetische Arbeiten über Musiker und Schriftsteller, Aufführungsdaten über alle ihre Werke und Kritiken über Aufführungen dieser Arbeiten, endlich Zusammenstellungen der Buch- und Zeitungsliteratur über alle Themen der Musik und des Theaters zur Benutzung ausgegeben werden.

— *Städtische Musikpflege.* In *Eisenach* ist ein städtisches Orchester (40 Musiker) gegründet und seine Leitung dem dortigen Chordirigenten Rinkens übertragen worden.

— *Vom Volkslied.* Eine bisher unbekannte Sammlung serbo-kroatischer Lieder, 217 an der Zahl, von wenigen Kunstliedern abgesehen durchaus epische, lyrische und lyrisch-epische Volkslieder, sind auf der Universitätsbibliothek in *Erlangen* aufgefunden worden. Die Sammlung ist vermutlich in Nordwest-Bosnien, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, entstanden.

— *Stiftung.* Ueber eine zweite Stiftung für Musiker, die eine Frau allein bestritt (siehe Wagneriana), wird aus Rom berichtet: Die Tochter Rockefellers hat 60000 Lire für lyrische Erstlingsopern italienischer Komponisten gestiftet; die Summe soll auf drei Jahre verteilt werden. In Parma werden die Opern erstmalig aufgeführt, und die Ausstattungskosten sollen ebenfalls von der Stiftung, die den Namen Edith Mac Cormich-Stiftung trägt, bestritten werden.

— *Kongresse.* Der Verband evangelischer Kirchenmusiker Preußens ladet für den 14. und 15. April zu einer ersten Tagung preußischer Kirchenmusiker nach Berlin ein. — Der „Zentralverband deutscher Tonkünstler- und Tonkünstlerinnenvereine" wird vom 4. bis zum 6. Juli in *München* seinen diesjährigen Delegiertentag abhalten.

— *Preiserteilung.* Das Preisausschreiben für die beste Uebersetzung des „Don-Juan-Textes", das der Deutsche Bühnenverein erlassen hat, wird nun nach langer Wartefrist seine Erledigung finden. Baron zu Putlitz (Stuttgart) teilt mit: „Nach dem die Prüfung der zahlreichen Bewerbungen um den vom Deutschen Bühnenverein für die beste bühnengerechte Uebersetzung des „Don Juan" gestifteten Preis durch die einzelnen Herren Preisrichter beendet ist, wird eine gemeinschaftliche Sitzung des Preisrichterkollegiums und der Kommission des Deutschen Bühnenvereins in den Tagen vom 11. bis 13. April in *Stuttgart* stattfinden. An dem letzten Tage wird das Ergebnis des Preisausschreibens bekanntgegeben werden."

— *Preisausschreiben.* Der Deutsche Patriotenbund erläßt zur Gewinnung von Tondichtungen, die sich zum Vortrag im Dome des Völkerschlacht-Denkmals eignen, folgendes Preisausschreiben für alle Tondichter deutscher Zunge: 1. Es werden 6 Preise ausgesetzt: ein erster Preis von 500 M., zwei zweite Preise von je 200 M., drei dritte Preise von je 100 M. 2. Diese Preise werden den Tondichtern zugesprochen, die vier- und mehrstimmige neue Tondichtungen für gemischten Chor oder für Männerchor oder für Frauenchor (unbegleitet oder mit Begleitung des Harmoniums) neu schaffen und eine Zeit von nur 5—7 Minuten beanspruchen. Preisrichter sind: Prof. H. Jüngst, Dresden, Dr. Walter Niemann, Sigfrid Karg-Elert, Kgl. Musikdirektor Gust. Wohlgemuth und als Vertreter des Deutschen Patriotenbundes Geheimer Hofrat Clemens Thieme, sämtlich in Leipzig. Zusendungen sind portofrei bis 1. Oktober 1914 zu richten an die Geschäftsstelle des Deutschen Patriotenbundes, Leipzig, Blücherstraße 11 p. Dort sind auch die näheren Bedingungen zu erfahren.

* * *

Personalnachrichten.

— Der Gesangslehrer am Realgymnasium und Lehrerinnenseminar *Karl Paulke* in Meiningen ist zum Hofkantor ernannt worden.

— Kapellmeister *G. Fritz-Hartmann* ist für den Sommer als Dirigent des Kurorchesters in Bad Kreuznach (Orchester des Volkschors und Konzertvereins in Barmen) verpflichtet worden.

— Aus New York wird gemeldet, daß *Enrico Caruso* mit der Metropolitan-Oper für die Saison 1916 einen neuen Vertrag abgeschlossen hat, der ihm eine Gage von 12000 M. für den Abend zusichert, eine Gage, wie sie bisher in Amerika noch keinem Sänger bezahlt worden ist. — Ob's stimmt, wissen wir nicht!

— Der berühmte Geiger *Hugo Heermann* ist siebenzig Jahre alt geworden. In Genf, wo er seit einigen Jahren wirkt, ist er an diesem Tage gebührend gefeiert worden.

— In Berlin ist plötzlich der Opernsänger *Paul Seidler* gestorben. Er war am Deutschen Opernhaus beschäftigt. Seidler litt unter starken seelischen Depressionen.

— In *Wiederau* (Bezirk Leipzig) ist ein vielseitiger Gelehrter, ein wahrer Polyhistor, im Alter von 67 Jahren gestorben: Dr. med. et theol. h. c. *Johannes Linke*, der Archidiakonus, Arzt, Schriftsteller, Redakteur und Komponist war. Zunächst begann er 1870 als Volksschullehrer. Dann war Linke Nachmittagsprediger und Katechet in Leipzig, 1875 Diakonus und Archidiakonus in Altenburg, 1876 Lehrer am Carolinum daselbst, 1877 wurde er als Lehrer der Prinzessinnen von Altenburg (Fürstin von Schaumburg-Lippe und Großfürstin Constantin von Rußland) berufen, 1887 ward er Pfarrer in Pfarrkeßlar in Thüringen, 1888 praktischer Landwirt, 1892 Opernkritiker, 1896 Student der Medizin und Naturwissenschaften in Halle (er war inzwischen 49 Jahre alt geworden), 1901 praktischer Arzt in Halle und Merseburg, später in Wiederau und 1905 Inhaber der Apotheke in Wiederau. Die Universität ernannte ihn zum Ehrendoktor. Neben seiner umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit verfaßte Linke nicht weniger als 295 Kompositionen. In seiner Selbstbiographie erzählt er, daß er, außer den zwei Jesuiten Clemens Blume und Henry Marrioh Bannister, der einzige Mann in der ganzen Welt sei, der die riesige Gesamtliteratur der katholisch-lateinischen Hymnen beherrsche, ferner außer dem Pfarrer Tümpel in Renthendorf der einzige Mann, der in der fast ebenso großen evangelischen Liederkunde vollständig Bescheid wisse. Er hatte eine Sammlung von über 80000 lateinischen und über 60000 deutschen Kirchenliedern! Das war wirklich ein vielbeschlagener Mann! (Man vergleiche dazu übrigens einige Stellen im Gespräch über die Lehrerfrage im vorigen Hefte.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Bücher.

Deutsche Musikbücherei. Im Verlag von *Gustav Bosse* in *Regensburg* hat unter diesem Titel eine Sammlung von musikalischen Büchern zu erscheinen begonnen, die es sich zur Aufgabe macht, „allen Musikern, Musikfreunden und Musikstudierenden endlich einmal eine gute Musikliteratur zu mäßigen, erschwinglichen Preisen zugänglich zu machen“. So heißt es im Prospekt. Es wäre nun zunächst für den schönen Zweck vielleicht vorteilhafter gewesen, wenn das Musikalische dieser Sammlung auch schon im Titel zum Ausdruck gekommen wäre. Im übrigen scheint der Verlag eine glückliche Hand zu haben. Die uns zugesandten Bücher mit ihrem sympathisch-schlichten und geschmackvollen Einbande und gediegen einfacher Ausstattung machen schon äußerlich einen guten Eindruck. Die Auswahl ist fast durchweg gut, wenn auch der Name Artur Seidl im Verhältnis zu oft vertreten ist, wobei aber der Band Straußiana von ihm uns vorenthalten wurde. Daß einem deutschen Schriftsteller zum 50. Geburtstag eine Festschrift gewidmet wird, ist keine alltägliche Erscheinung. Die dem Professor Artur Seidl von seinen Freunden gewidmete ist ein ganzes Fest b u c h von 273 Seiten, herausgegeben von *Bruno Schuhmann*, worin Artikel und musikalische Beiträge von namhaften zeitgenössischen Autoren veröffentlicht sind. Wir nennen *Paul Marsop:* Aphorismen zur Erziehung des Musikers, *Paul Ehlers:* „Vom dramatischen Strauß“, *Paul Riesenfeld:* Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge, weiter Hausegger, Steinitzer, Niemann, Stephani, Ansorge. Ein empfehlenswertes Buch, dessen Mannigfaltigkeit noch besonders interessieren wird. Dann hat *Artur Seidl* selber seine um 1900 in München gehaltenen Vorträge herausgegeben unter dem Titel „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“. Diese Aufsätze gehören zum Besten, was ich von Seidl kenne. „Also sang Zarathustra“ ist heute ebenso lesenswert, wie zur Zeit des „Kampfes“, da diese überzeugte Rede erklang. Seidl darf mit Genugtuung auf das zurückblicken, was er damals vertreten hat. Wenn er meint, daß der Zeitraum von mehr als einem Dezennium eigentlich eine andere Redaktion einzelner Textstellen erfordert hätte, daß er sie aber aus guten Gründen doch unterlassen habe, so möchte ich ihm darin recht geben. Vielleicht „unterzieht“ aber Herr Professor Seidl in der neuen begonnenen Jahrhunderthälfte einige stilistische Eigentümlichkeiten einer Redaktion? Ein weiter empfehlenswertes Buch für Interessenten ist Seidls „Rhythmus“, dessen Inhalt sich vom musikpädagogischen und bühnenpraktischen Standpunkt mit Jaques-Dalcroze und Hellerau beschäftigt.

Von selber empfehlen sich dem Inhalte nach Bücher wie „Wege zu Beethoven“ und „Albert Lortzings gesammelte Briefe“. Wege zu Beethoven: d. h. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, von Adolf Bernhard Marx, dem bekannten Beethoven-Biographen, der als Exeget seiner Werke noch heute seinesgleichen sucht. Für unsere Bücherei hat sie *Eugen Schmitz* neu herausgegeben, nach der Originalhandschrift von 1863. Wir machen alle, die dauernd in großer Zahl noch „Anleitungen zum Beethoven-Spiel“ verlangen, auf diese Publikationen aufmerksam. Lortzings gesammelte Briefe, herausgegeben von dem bekannten Biographen *Richard Kruse*, werden jeden wirklichen Freund des Meisters der deutschen Volksoper ohne weiteres interessieren.

Etwas ganz besonders Feines hat *Hugo Daffner* beigesteuert. Der Band 1 der Deutschen Musikbücherei bringt die Randglossen *Nietzsches* zu Bizets Carmen! Nietzsche war, nachdem er in Genua Carmen kennen gelernt hatte, so begeistert von dieser Oper, daß er seinem Freunde Peter Gast einen Klavierauszug davon schickte, der mit Anmerkungen von seiner Hand versehen war. Gerade weil sie aber nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt waren, sind sie von doppeltem Reiz; das feine musikalische Empfinden Nietzsches kommt darin zum Ausdruck. Und daß er auch als Musiker etwas von der Sache „verstand“, beweisen schon seine Bemerkungen über den „ungenügenden“ Klavierauszug. Dann gibt es wieder Aussprüche, die nur von einem Nietzsche stammen können. Daffner hat den Stoff übersichtlich gestaltet, indem er zu jeder „Glosse“ die betreffende Stelle des Klavierauszuges im Notenbilde kurz andeutet. Das wichtigste an diesem „Klavierauszug mit Erläuterungen“ ist aber die Zeit seiner Abfassung. Sie fällt in das Jahr 1881, also ziemlich lange vor dem Erscheinen des Falls Wagner.

Mit Mißtrauen darf man großsprecherischen Ankündigungen begegnen, wie „Ave Musica“. Ein musikalischer Feldzug! Ein Mahnruf gegen falsche Propheten! Der Verfasser des neuen „Ave Musica“, ein Professor *August Weweler*, hat denn in seiner Schrift auch so ziemlich alles getan, um dies Mißtrauen zu rechtfertigen. Das Schlimmste ist, daß der geistige Gehalt des Buches nicht gerade auf hoher Stufe steht. Hundertmal Gesagtes wird hier im bekannten Brustton der Ueberzeugung wiederholt; die Banalität führt das Wort. Etwas davon scheint Herr Weweler geahnt zu haben, als er sich im Vorwort zu decken sucht: „Der Verfasser verhehlt sich keineswegs die Anwendung liebevoller Epitheta von seiten mancher Zeitgenossen wie Pedant, Rückschrittler, Beckmesser und was dergleichen mehr sind. Er nimmt sie vergnügt lächelnd entgegen, da er wohl weiß, daß, wenn Beweise fehlen, ein solches Wort sich immer zur rechten Zeit einstellt.“ Stil und Anschauungsweise sind damit gekennzeichnet. Wir können nun Herrn Weweler nicht das Vergnügen machen, ihn mit solchen abgegriffenen Benennungen zu kritisieren. Dagegen bringen genug Seiten „Beweise“ gegen ihn: „Mit der V o l l e n d u n g des Tonsystems, der Vielstimmigkeit, des Kontrapunktes, der Harmonie, des Orchesters mußten mit historischer Folgerichtigkeit die Genies auftreten!“ — Anders als sonst in Menschenköpfen! Wer vollends aber als B e w e i s für eine Behauptung eine falsche T a t s a c h e anführt, wer schreibt: „Kein Tonsetzer v e r m a ß sich noch, etwa Goethes Braut von Korinth zu vertonen,“ und weiß es nicht, daß kein Geringerer als Carl Loewe sie komponiert hat, dem möchten wir raten, zunächst die Bildungslücken auszufüllen, anstatt andere lehren, über eine ganze Epoche urteilen zu wollen. Das Buch ist, selbst wenn man den verkehrten Standpunkt vom Wesen der Aesthetik zunächst außer acht ließe, nicht hoch einzuschätzen. Und ich glaube, auch dieser Feldzug gegen die falschen Propheten, gegen Unkultur und Unmusiker (!), ist wieder mal verloren. *O. K.*

Für Kontrabaß mit Klavier.

Ludwig Hegner: Trois morceaux pour Contrebasse. 1. Cavatine, 2. Menuet d'Orphée, 3. Fantaisie russe. Verlag von *Wilhelm Hansen*, Kopenhagen und Leipzig. Wenn der Kontrabaß als Soloinstrument gewählt wird, so ist der Spieler meistens genötigt, aus den natürlichen Lagen des Instruments in die höheren überzugehen, was immer einen tüchtigen Spieler erfordert, wiewohl die Stücke im allgemeinen einfach gehalten sind. Recht ansprechend ist die Kavatine in ihrer schlichten Melodik. Ebenso das anmutige Menuett; während die Fantaisie russe, der das bekannte Lied vom roten „Sarafan“ zugrunde liegt, gleich in der Klavierbegleitung etwas anspruchsvoller auftritt und dem Kontrabassisten mit allerhand figurativen Ausschmückungen und kadenzartigen Zwischenspielen, auch Doppelgriffen, schon mehr eine bedeutendere Aufgabe stellt, dafür aber auch um so wirkungsvoller wird. *Dr. A. Sch.*

* * *

Kataloge. *Otto R. Hübner:* Verzeichnis seiner Lieder für eine Singstimme und Klavier nach Gedichten deutscher Meister. Verlag von *P. Pabst*, Leipzig.

Der **Wunderhorn-Verlag** in München ist der Verlag des reizenden Klavierstückchens „Trotzkopf“ von *Heinrich Schalit*, das die „N. M.-Z.“ in Heft 7 dieses Jahrgangs abgedruckt hatte. (Also nicht, wie fälschlich berichtet, der Harmonieverlag.) Bei dieser Gelegenheit möchten wir darauf hinweisen, daß der Wunderhorn-Verlag ausschließlich ernste Ziele verfolgt und vornehmlich für die jüngere süddeutsche Musikergeneration eintritt.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bringt an erster Stelle ein Klavierstück — die G e i g e r werden in einem der nächsten Hefte wieder berücksichtigt — „Melodie“ von *Gottfried Rüdinger*. Wir haben damit dem begabten jungen Münchner Tonsetzer, dem der Weg auch nicht leicht gemacht ist, nun in der „N. M.-Z.“ mehrmals zu Worte kommen lassen und werden auch im literarischen Teile noch auf ihn hinweisen. Für gewisse „Ungeduldige“ sei bemerkt, daß es ratsam ist, das Stück unter Umständen mehrmals durchzuspielen. Es ist ein fein ersonnenes Charakterstückchen. — Der als Aesthetiker unseren Lesern gut bekannte Dr. *Alfred Schüz* (Stuttgart-Cannstatt) stellt sich heute nach längerer Zeit wieder als Komponist vor; sein Lied „Es ist vorbei“ ist nicht gebräuchlicher Art; es ist empfunden und auch d u r c h d a c h t. Jedenfalls ist die bewußte Absicht des Komponisten in keinem Augenblick zu verkennen. Es war uns interessant, zu hören, daß die Lieder von Schüz gerne gesungen und geschätzt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. März, Ausgabe dieses Heftes am 2. April, des nächsten Heftes am 16. April.

Briefkasten

W. K. in Wdf. Palme, Das Orgelregistrieren (Verlag Hesse). 1.50 M. Locher, Erklärung der Orgelregister, deren Charakteristik und wirksame Mischungen (Verlag Baumgart, Bern). 3 M.

R. Br. in Br. Wir können leider nicht über eine Aufführung eines so bekannten und viel gegebenen Oratoriums berichten. Das würde zu weit führen.

Abonnent in Trier. Wir haben uns über Ihre Zustimmung zu unserer Kritik gefreut. Besten Dank.

H. B. in F. Wir danken für das freundliche Erinnerungszeichen. Aber wir können nicht jedes 200. Geburtstages gedenken So groß war die Bedeutung Jomellis für die Musikgeschichte nicht.

A. Sehn. Von Männerchorbearbeitungen Gluckscher Musik ist uns außer der genannten Hymne nichts bekannt.

E. M., G. Wenden Sie sich an den Allg. Deutschen Musiker-Verband bezw. an dessen Deutsche Musikerzeitung in Berlin SW., Bernburgerstr. 31, wenn es sich um Orchestermusiker handelt. Sonst käme der Deutsche Musikpädagogische Verband, Berlin W. 62, Lutherstr. 5, in Betracht.

Lehrer A. R. Sie wünschen Aufklärung darüber, warum Sie bis zum Dezember 1913 nur einen Bogen Musikgeschichte erhalten haben? Sie haben die „N. M.-Z." offenbar nicht sehr aufmerksam gelesen. Sollen wir die vielen Erklärungen über den wenig angenehmen Fall wiederholen? Von nun an erscheinen die Bogen wieder regelmäßig.

H. Sehl. Brieflichen Unterricht im Flötenspiel und für die Mundstellung dabei können wir Ihnen leider nicht erteilen. Es hätte gar keinen Zweck. Sie erfahren es selber, daß das Lernen ohne Lehrer nicht geht. Ohne Unterweisung kommt man der Frau Musika schwer bei. Ist es Ihnen nicht möglich, einen Lehrer zu bekommen, so müssen Sie eben so lange selber probieren, bis es geht.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. März.)

R. Schw—er, Nürnb. In Ihrer Ballade ist mit einfachen Mitteln eine packende Musik zu bieten versucht. An problematischen Stellen fehlt es nicht, namentlich im Schlußteil.

G. F. Aus Ihren Gesängen erfährt man wenigstens Ihre Vertrautheit mit dem Männerchorsatz. No. 3 ist verkünstelt und erweckt einen üblen Eindruck, während in den beiden ersten Nummern trotz des Mangels an Originalität sich ein natürliches Empfinden geltend macht.

Hans Z., Wien. Auf Grund Ihrer Arbeiten darf angenommen werden, daß sich ein ernstliches Studium der Musiktheorie bei Ihnen wohl verlohnen würde.

M. H., Str. Wie schon früher, so sprechen wir auch diesmal wieder unsre Anerkennung über Ihre trefflichen Leistungen aus. Die feinsinnig gewählten Texte sind, wenn auch nicht immer erschöpfend, so doch mit liebevoller Versenkung in den jeweiligen Stimmungsgehalt behandelt. Mit künstlerischem Verständnis werden Sie meist auch den äußeren und inneren Anforderungen, die eine tiefe Männerstimme stellt, gerecht. Veröffentlichen würden wir an Ihrer Stelle die Lieder erst nach bestandener Feuerprobe bei einer gelegentlichen Aufführung.

Kurt H., Nr. Ihrem Schreiben nach hätten wir eine bessere Probe von Ihnen erwartet. Das Gebet ist sehr unbedeutend. Schon die primitive äußere Darstellung ließe nichts von dem „vollkommenen" Unterricht, den Sie in Berlin genossen, ahnen.

E. S. 14. Sie modulieren zuviel. Manche Ihrer harmonischen Besonderheiten, die nicht einmal immer grammatikalisch richtig wiedergegeben sind, nehmen sich recht gesucht aus. Bei Ihrer anscheinend regen musikalischen Beschäftigung zweifeln wir nicht an gutem kompositorischem Gelingen, sobald Sie sich von den angedeuteten Maniertheiten frei machen.

Gg. H—f, H—es. Tonartlich ist Ihr Galopp nicht richtig disponiert. Der 2. Teil sollte nicht in As dur, sondern in B dur stehen. Dann kann wieder der 1. Teil in Es dur folgen. Das Trio müßte in As dur statt in B dur stehen. Die Einleitung ist nichtssagend, wie überhaupt das Ganze ob seiner Banalitäten keinen günstigen Eindruck macht.

W. S—hler, L—hl. Dilettantische Erzeugnisse mit allerhand satztechnischen Verstößen. In vorliegender Fassung sind Chöre nicht brauchbar, können darum auch nicht empfohlen werden. Durch Korrektur ließen sich einige der Gesänge gebrauchsfähig machen.

Falke, E—en. Zwei günstige Zeugnisse für Ihr musikalisches Verstehen und Können.

A. H. 85. Ihr geistliches Lied besitzt eindringliche Kraft und ist in seinem gemessenen Ernst von erbaulicher Wirkung.

Ad. W—ber. Die formellen Eigentümlichkeiten eines guten Choralstils scheinen Ihnen nicht bekannt zu sein, sonst wiese Ihr „Wer Gottes Wort nicht hält“ nicht 10 Oktaven- und Quintenparallelen auf. In „Nichts, nichts kann mich verdammen“ zählten wir sogar 15 Parallelen. Das ist „verdammt“ viel. Wir enthalten uns sonst der Jagd nach Quinten und Oktaven, wo uns aber etwas als im Choralstil geschrieben angeboten wird, fühlten wir uns berechtigt, auch einmal für solche „Greuel“ ein Augenmerk zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 14

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner.

Eine Parsifalstudie von Pfarrer E. KREUSCH (Offenburg)[1].

1. Wolfram von Eschenbach.

Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner. Zwei Männer von ausgeprägter Eigenart. Beide ringen sich aus engen Verhältnissen zu hohem Wirken empor. Jeder auf seine Art.

Wolfram von Eschenbach, bei dem Städtchen Obereschenbach in Mittelfranken, zum „Schildesamt geboren", also aus ritterlichem Geschlecht, nannte nicht viel sein eigen. Wahrscheinlich das Lehen Wildenberg, das er von dem Grafen von Wertheim, dem Besitzer von Obereschenbach, erhalten. Da er (Parzival V 192—93) schildert, wie in der Gralsburg mit Scheiten von Aloë geheizt wird, fragt er scherzend:

> Sah eines Menschen Auge je
> solch Feuer wohl zu Wildenberg?

Und Parzival IV 164—176 spottet er mit fröhlichem Humor über seine Armut:

> denn da, wo oft ich eingekehrt,
> und wo man mich als Herrn verehrt,
> daheim in meinem eignen Haus,
> da trifft kein fröhlich Mahl die Maus;
> die muß sich ihren Bissen stehlen.
> Vor mir braucht man ihn nicht zu hehlen,
> da ich ihn selten offen sah.
> Nur allzuoft mir das geschah,
> daß ich, Wolfram von Eschenbach,
> erduldete solch Ungemach.

Von seinen Lebensschicksalen wissen wir wenig; um 1203 weilte er auf der Wartburg mit Walter von der Vogelweide, der, wie er, singend und fechtend die deutschen Lande durchzog. Wie heute mit Vorträgen, so reiste man damals mit Epen und Gesängen. Vom Landgrafen Hermann erhielt er den Stoff zum „Willehalm", den er, wie auch jenen des Parzival, in seinem überaus starken Gedächtnis behielt und später verarbeitete; denn er konnte weder lesen noch schreiben (Parzival II 1711:)

> Unkundig ist mir ganz das Lesen,
> wie kundig andre deß gewesen.

Auch verstand er nur mangelhaft die französische Sprache, in der die dichterischen Unterlagen seines „Parzival" und „Willehalm" geschrieben sind. Von Kundigen ließ er sich jedenfalls diese Werke vorlesen, mischte hie und da mit Humor französische Floskeln in seine deutsche Bearbeitung und verwelschte gar seltsam die Eigennamen.

In seinen jüngeren Jahren war er dem schwärmerischen Minnedienste des Mittelalters ergeben und öfters ereifert er sich über die Untreue derer, die er liebte. So im Parzival (II 1666 ff.), da er eben Herzeloide, Parzivals Mutter, gepriesen:

> Ich bin Wolfram von Eschenbach,
> versteh ein wenig vom Gesange
> und halte wie mit scharfer Zange
> an meinem Zorn auf eine Frau,
> die mir in meinem Leben hat
> erwiesen solche Missetat,
> daß ich mit Haß nur auf sie schau . . .
> Noch hab ich's wahrlich nicht vergessen
> und kann durchschauen und ermessen,
> was Weibes Sitt' und Weibes Art.
> Will ihres Lobes Kämpfer sein,
> wenn keusch und rein ein Weib gebahrt;
> doch was sie schändet, schafft mir Pein.

Von nutzloser Schwärmerei geheilt, wendet er sich der ehelichen Liebe zu und läßt das Glück, das er gefunden, auch in seinen Werken widerleuchten. Da er z. B. das Gedränge an des Königs Artus Hof schildert, spricht er (Parzival IV 1121 ff.):

> So manche von den Frauen dort meinte,
> mit ihrem Preis es sich nicht einte,
> wenn ihr kein Trauter wär' zur Seiten.
> Ich täte das zu keinen Zeiten,
> daß ich mein Weib in solch Gedränge
> hin brächte; denn darunter fand
> sich mancher unerfahrne Fant.
> Mir bangt vor unbekannter Menge.
> Manch einer gar zu ihr wohl spricht
> alsdann, daß ihre Minn ihn sticht
> und ihn beraubt der Freude sein;
> wenn sie ihm wende seine Pein,
> wollt' er ihr dienen fort und fort:
> Geschwind holt' ich mein Weib von dort.

Mit so wunderbar zarten Tönen singt er das Lied der ehelichen Liebe und Treue, daß er es nur aus eigener Erfahrung heraus dichten konnte (Parzival IV 680 ff.):

[1] *Anm. der Red.* Daß die Parsifalfrage auch die kirchlichen Kreise mit der Freigabe des Werkes von neuem berühren würde, war vorauszusehen. *Edmund Kreusch* aus *Offenburg* ist (alt)katholischer Pfarrer. In seinem Aufsatze kommen der katholische Geistliche (Schmidt S. J.) und der Monist (Drews) kurz zu Worte. Die Redaktion der „N. M.-Z." wäre, ohne in diesem Falle Stellung zu nehmen, gerne bereit, noch weiteren Stimmen aus kirchlichen Kreisen Gehör zu schenken.

. . . . der treubewährte Mann,
der Maß bewiesen allezeit,
zart schonend Lieb erweisen kann . . . .
Das wär' mir schon ein voll Genügen,
Hätt' ich mit meiner bloßen Hand
berühren dürfen ihr Gewand.
Käm' ich mit stürmischem Verlangen,
ich hätt' mich gegen Treu vergangen,
Zur Schmach müßt' uns das beide leiten,
sollt' ihrer Scham ich Zwang bereiten.

Und mit welch einer zarten, süßen Mime läßt er Parzivals Sehnsucht nach seinem jungen Weibe Kondwiramur erklingen! (Parzival VI 80 ff.):

Der Falke hat die Gans geschlagen und es rinnen in den Schnee von dem Blute

. . . . drei Tropfen rot,
die brachten Parzival in Not,
Sehnsucht trat seinem Herzen nah,
als er die blut'gen Tropfen sah,
dort in dem Schnee so rot auf weiß.
Da dacht' er: Wer hat seinen Fleiß
verwandt auf dieser Farben Glanz?
Kondwiramur! ja voll und ganz
gleicht dieser Farben Mischung dir . . . .
Hier liegt dein Bild, Kondwiramur.
Sein Weiß der Schnee dem Blute bot,
das Blut verfärbt den Schnee so rot:
Kondwiramur! So farbenlicht
erscheint mir auch dein Angesicht . . . .
Von wahrer Minne war umfangen
sein Herz zu ihr ohn alles Wanken.
Also versank er in Gedanken
und machte sinnverloren halt
besiegt von der Minne Allgewalt.

Der Dichter, der so schön der Sehnsucht nach der fernen Gattin Ausdruck gegeben, nannte auch eine Tochter sein eigen. Er starb nach 1217 und wurde in der Kirche zu Obereschenbach beigesetzt. Ein bayrischer König, Maximilian II., ließ ihm 1860 der Kirche gegenüber ein Denkmal errichten. Dieser königliche Dank, die Krönung der Verehrung, die Mit- und Nachwelt ihm gezollt, gilt seinem Lebenswerke, dem *Parzival*.

2. Parzival.

Vergleichen wir nun den „Parzival" des Wolfram von Eschenbach mit dem „Parsifal" von Richard Wagner.

Keiner der beiden Dichter hat den Stoff seines Werkes erfunden; denn er stammt aus der französischen Ritterdichtung des Mittelalters. Wolfram hat seine Vorlage vertieft, indem er den Gral (den sagenhaften Abendmahlskelch Christi) zum Prüfstein und Symbol der sittlichen Reinheit gemacht. An jedem Karfreitag schwebt eine Taube vom Himmel hernieder, legt eine Hostie in den Kelch und erneuert dessen Wunderkraft für die Tempeleisen, die Ritter, die ihn hüten und durch ihn leben. Die Ritterschaft ist offenbar dem Orden der Tempelherren, ihr Dienst der Verehrung des christlichen Abendmahles nachgebildet. Die leitende Idee seines Epos drückt Wolfram gleich zum Beginn aus mit den Worten:

Wenn Zweifel dringt in's Herz hinein,
so kann die Seele nicht gedeihn.
Man findet Ehr und Schmach gepaart,
wo sich verzagte Sinnesart
gesellt zu kühnen Mannes Preis
wie bei der Elster schwarz zu weiß.
Doch solch ein Mann kann freudig hoffen;
denn Höll und Himmel stehn ihm offen,
wenn scheidet er aus dieser Welt.
Wer sich der Untreu zugesellt,
hat schwarze Farbe nur gewiß
und fällt auch heim der Finsternis.
Doch weißer Farbe Glanz gewinnt,
wer Gott und Menschen treu gesinnt.

Die Ausdrücke Zweifel und Treue muß man hier in einem weiteren Sinne nehmen, als sie jetzt gebräuchlich sind. Treue bezeichnet im Mittelalter eine zuverlässige, ehrliche, anständige Gesinnung, aus der eine moralische Sicherheit und Charakterfestigkeit in allem Tun und Lassen erwächst. Zweifel bedeutet nicht Glaubenszweifel, sondern innere Unreife, Mangel an Wissen und Urteil, daraus sittliche Unsicherheit, charakterloses Schwanken zwischen Meinungen und Forderungen entspringt.

Parzival ist der Mann, der sich erst entwickeln muß, in dem sich schwarz und weiß paart, verzagter Sinn und ritterliche Kühnheit. Vor ihm liegt Gut und Böse; er soll wählen, was er will. Die Erziehung lehrt ihn und hilft ihm, den Zweifel bannen, jede untreue, haltlose Gesinnung von sich weisen, ein treuer Mann, ein Charakter werden. Dieser ist das ritterliche Ideal. In Kämpfen muß es errungen und bewährt werden.

Nicht nur die Männer, auch die Frauen sollen auf Treue und Untreue achten, damit sie ihre Liebe nicht einem Unwürdigen schenken (Parzival I 41 ff.):

All diese Lehren mannigfach
ich nicht allein für Männer sprach;
den Frauen auch steck ich ein Ziel.
Die meinen Rat beachten will,
die lerne wohl, worauf sie kehre
ihren Preis und ihre Ehre,
und wenn sie tragen darf bereit
ihre Lieb und Würdigkeit,
auf daß sie nimmermehr gereue
ihr keuscher Sinn und ihre Treue.

Parzival wird von seiner Mutter Herzeloide in der Einsamkeit des Waldes erzogen, wächst schön und stark heran, verläßt seine Mutter und geht, von Herzeloide in das Gewand eines Toren gekleidet, auf Abenteuer aus. Der „reine Tor", ein unerfahrener junger Mensch, ein gedankenloser Draufgänger, der mit jedem kämpft, der ihm Widerstand leisten will. Todschlag ohne Zweck. Doch spricht er zu Gurnemanz:

Die Mutter hieß mich nehmen Rat,
von dem, der graue Locken hat.

Und der alte Gurnemanz unterweist ihn:

Stets laßt von Maß und Ziel Euch führen.
An Eurem Mute kann ich spüren,
daß Ihr noch brauchet fremden Rat;
drum meidet ungefüge Tat.
Merkt Euch: Ihr sollt zuviel nicht fragen;
Doch sollt Ihr Antwort nicht versagen.

Diese letzte Warnung wird ihm in der Gralsburg verhängnisvoll.

Die Frauen haltet lieb und wert;
denn das den jungen Ritter ehrt.
Und stets vor Wankelmut Euch wahrt;
denn das ist rechte Mannesart.

Den gleichen Rat hatte ihm seine Mutter gegeben:

Noch eins laß dir empfohlen sein:
kannst guten Weibes Ringelein
du dir erwerben und ihr grüßen,
so nimm's; es kann dir Leid versüßen.
Nach ihrem Kusse sollst du ringen
und innig ihren Leib umschlingen.
Das bringt dir Glück und stolz Gemüte,
wenn sie voll Keuschheit ist und Güte.

Ein solches Weib findet und gewinnt er in Kondwiramur. Aber er verläßt sie wieder; denn ritterliches Tun geht ihm über alles; ein lebenslängliches Glück will er sich erst verdienen.

Sein Herz bedrückt es zentnerschwer,
daß er ein solches Weib verließ;
denn nie und nimmer ward es kund,
daß jemals eines Menschen Mund
ein Weib als schöner und besser pries.
Sein Sehnen nach der Königin
Durchwühlt' ihm mächtig Hirn und Mark;
und wär' er nicht so fest und stark,
schwänd' alles Denken ihm dahin.

Amfortas, der Fischer, zeigt ihm den Weg zur Gralsburg und gibt sich ihm dort als Herr der Burg zu erkennen. Parzival sieht die Krankheit des Königs, sieht den blutigen Speer, sieht den heiligen Gral, den Kondwiramurs ihm unbekannte Schwester trägt, sieht alle die Herrlichkeit und Pracht der heiligen Stätte — und staunt.

Aber fragt nicht, da er an die Warnung seines väterlichen Freundes Gurnemanz denkt; er getraut sich nicht, sondern hält sich ängstlich an die gegebene Vorschrift, statt der Stimme des Herzens zu folgen, die zum Mitleide drängt.

Beim Verlassen der Burg wird er beschimpft:

„Fahrt' hin! Nie leucht' Euch Sonnenschein!
Ihr Gansert!" fuhr der Knapp' ihn an.
Was habt Ihr's Maul nicht aufgetan
und Euren Wirt hier nicht gefragt?
Nun bleibt Euch höchster Preis versagt.

Eine kindliche Schürzung des Knotens! Aber der Zweifel, die sittliche Unfreiheit, die im Konflikt der Etikette und der Menschlichkeit verhängnisvoll wird, soll auf diese Art zum dichterischen Ausdruck gebracht werden.

In Trauer und Reue, denn Sigune klärt ihn unterwegs auf, reitet er weiter. Gawan bringt ihn an den Artushof. Kundrie, die Zauberin, erscheint und hält ihm vor (Parzival VI 1077 ff.):

Wie war es möglich, wie geschah's,
Daß Ihr den Fischer, der vor Euch saß
so ohne Trost, so bar der Freude,
nicht habt erlöst von seinem Leide?
Er zeigt' Euch seines Jammers Last
Ihr harter, undankbarer Gast!
Erbarmen müßt' Euch doch sein Schmerz.
So müßte ledig sein Eur Mund
der frevlen Zunge gleich zur Stund'.
Wie ohn' Erbarmen ist Euer Herz.
Im Himmel unseres Herrgotts Rat
zur Höll Euch schon erkoren hat....
Ehrloser Mann, Herr Parzival!
Man trug auch vor Euch hin den Gral
und schneidend Silber und blut'gen Speer,
ihr Leidvermehrer, ihr Lustbeschwer.
Ohne Abschied reitet die Gralsbotin fort.
Oft schaut sie weinend noch zurück
und ruft mit gramerfülltem Blick:
Weh, Munsalväsch, du Jammers Ziel,
Weh, daß dich Niemand trösten will!

Parzival ist tief in seiner Ehre gekränkt und macht sich auf, um den Gral zu gewinnen. Gawan wünscht ihm Gottes Beistand dazu. „Weh, was ist Gott?!" ruft Parzival erbittert. Und — „hat er Haß, ich will ihn tragen" (Parzival VI 1561 ff.). Der Dichter erhebt seine Gestalt zu tragischer Größe:

„Weh, was ist Gott?!" der Waleise sprach.
Wär' er gewaltig, in solche Schmach
hätt er uns beide nicht gebracht.
Ein Nichts erscheint mir seine Macht.
Mit Dienst war ich ihm untertan,
seit ich sein' Gnad' ermessen kann;
ich muß ihm künftig Dienst versagen,
und hat er Haß: ich will ihn tragen.

Mit Unruhe und Trotz im Herzen reitet er weiter und trifft am Karfreitag einen alten Ritter, der ihm verweist, daß er an diesem Tage die Waffen trägt, und ihm den Rat gibt, den Einsiedler Trevrizent aufzusuchen. Dieser heilt des Helden Gemüt durch milden Zuspruch, berichtet ihm den Tod seiner Mutter Herzeloide, und deutet ihm den Gral. Dann entläßt er ihn:

Nun laß nur hier die Sünden dein;
ich will vor Gott dein Bürge sein.
Erfülle, was ich dir gesagt,
und strebe weiter unverzagt.

Sechs Jahre lang irrt Parzival nun kämpfend und suchend umher, bis die Gralsbotin Kundrie wieder erscheint und ihm verkündet (Parzival XV 1421 ff.):

O Heil dir, Gamuretens Sohn!
Gott gibt dir seiner Gnade Lohn....
Das höchste Glück ward dir zu Teil
Dein wartet noch das höchste Heil.
Des Grales Inschrift ward gelesen:
Du bist zum Herrn des Grals erlesen
Kondwiramur, dein licht Gemahl,
und Lohengrin, den sie geboren,
sind auch mit dir zum Gral erkoren....
du hast der Seele Ruh errungen,
des Lebens Freud im Leid erzwungen.

Also geschieht es im letzten Gesange. Wolfram von Eschenbach macht sich den Schluß ziemlich leicht; einen Höhepunkt ersteigt er nicht mehr. Aber die tiefen, mannhaften, reinen Gedanken seiner Dichtung wirken noch lange in dem Leser nach.

3. Parsifal.

Richard Wagners „Parsifal" hat nicht minder oder noch mehr die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen erregt als Wolfram von Eschenbachs Dichtung das mittelalterliche Deutschland. Ob mit demselben Recht? Wagner führt uns zunächst den siechen Amfortas mit seinen Knappen und Rittern am Fuße des Montsalvat vor Augen. Gurnemanz gehört zu ihnen und erzählt, wie der Zauberer Klingsor der Gralsburg gegenüber ein schimmerndes Schloß erbaut und mit verführerischen Mädchen bevölkert, an deren Spitze Kundry, um die Gralsritter ihrem heiligen Dienst abwendig zu machen. Amfortas war ausgezogen, um den Zauberer mit dem heiligen Speere des Longinus zu bekämpfen, erlag aber der Verführung Kundrys...

In ihren Armen liegt er trunken,
der Speer ist ihm entsunken.
Ein Todesschrei — ich stürm herbei —
von dannen Klingsor lachend schwand,
den heilgen Speer hat er entwandt.
Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite;
Doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite,
Die Wunde ist's, die nie sich schließen will.

Kundry bringt reuig Balsam, den kranken König zu heilen. Vergebens. Aber ein Traumgesicht verkündet dem Amfortas tröstend:

Durch Mitleid wissend
der reine Tor,
harre sein,
den ich erkor.

Dieser „Tor", der durch Mitleid wissend wird, sich aber seine Reinheit bewahrt, ist Parsifal. Zagend erscheint er, tötet einen Schwan, hört Gurnemanz' Vorwürfe, weiß nichts vom Gralsgebote, das Tiere zu töten verbietet, zerbricht den Bogen, bedeckt seine Augen mit der Hand. Die Knappen tragen den geschossenen Schwan auf einer Bahre fort.

Nicht gerade hinreißend: die Knappen mit dem Vogel, Parsifal mit der Hand vor den Augen, nachher zitternd, hinsinkend, die klagenden Ritter, der jammernde König.

Kundry erkennt Parsifal, berichtet vom Tode seiner Mutter, wird dafür von ihm fast erwürgt. Von Gurnemanz zurückgerissen, erbebt er heftig, fällt hin, stammelt: „Ich verschmachte." Kundry labt ihn mit Wasser; aber ihr Meister ruft sie mit magischer Fernwirkung und sie schleppt sich ins Gebüsch. Man stellt unwillkürlich robuste mittelalterliche Zauberei und moderne Hysterie vergleichend nebeneinander. Gurnemanz geleitet Parsifal zur Gralsburg, in der nun das heilige Mahl gefeiert wird. Richard Wagner läßt in der Darstellung dieser Feier Wolfram von Eschenbach weit hinter sich; ihm stehen viel reichere Mittel zu Gebote wie dem mittelalterlichen Epiker. Parsifal schaut und horcht staunend, sagt und fragt nicht. Gurnemanz rüttelt ihn:

Was stehst du noch da?
Weißt du, was du sahst?

Parsifal faßt sich krampfhaft (etwas theatralisch!) ans Herz und schüttelt dann ein wenig mit dem Haupte.

Gurnemanz öffnet ihm eine schmale Seitentür und stößt ihn hinaus mit den Worten:

Du bist doch eben nur ein Tor!
Dort hinaus, deinem Wege zu!
Doch rät dir Gurnemanz:
laß du hier künftig die Schwäne in Ruh
und suche dir Gänser die Gans.

Eine Stimme aus der Höhe aber singt:

Durch Mitleid wissend
der reine Tor,
harre sein,
den ich erkor.

Der Parsifal und der Gurnemanz von Richard Wagner sind hier nur schwache Kopien der gleichnamigen Gestalten des Wolfram von Eschenbach.

Im zweiten Aufzuge stürmt Parsifal des Zauberers Klingsor Burg. Er springt vom Walle herab in den blühenden Garten, in dem die Blumenmädchen ihn erst mit Vorwürfen, dann mit Liebeswerbung anfallen. Sie streiten miteinander um seine Gunst, bis er sie mit den Worten verscheucht: „Laßt ab! Ihr fangt mich nicht."

Nun muß auf Klingsors Geheiß Kundry ihre Verführungskünste erproben. Sie ruft ihn beim Namen, den er selbst vergessen, und erzählt ihm zum zweiten Male, daß seine Mutter gestorben ist.

Parsifal, im Kreise der Mädchen der verführerischen Absicht unbewußt, seinen eigenen Namen nicht mehr kennend, den Tod der Mutter nicht mehr wissend. Schlimmer konnte Wagner die Gestalt des mittelalterlichen Rittersängers nicht zurichten. Zusammenbrechend läßt Parsifal Kundry an sich heran, schreckt aber bei ihrem Kuß empor, preßt die Hände wieder krampfhaft aufs Herz, verzerrt schmerzvoll das Gesicht und — ist plötzlich wissend. Eine unmögliche Wandlung für solch einen unwissenden Jungen!

Noch mehr. Kundry vertraut ihm die eigene Qual, den Fluch, der ihr folgt, seit sie den kreuztragenden Heiland verlacht. Nur eine Stunde mit Parsifal vereint, und ihr winkt Erlösung. Aber er, der eben noch nicht einmal seinen Namen gewußt, gibt ihr jetzt die hohe Antwort:

„In Ewigkeit wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung in deines Arm's Umfangen. Auch
dir bin ich zum Heil gesandt,
bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt;
das Heil wird nimmer dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt.

Kundry rast und ruft Klingsor herbei. Dieser schwingt den heiligen Speer, der jedoch über des Reinen Haupt schweben bleibt und ihm nun zur Waffe dient. Das Zauberschloß stürzt zusammen; über den Trümmern ruft Parsifal der unseligen Verführerin zu: „Du weißt, wo einzig du mich wiedersiehst."

Er findet sie im dritten Aufzug am Karfreitag bei Gurnemanz. „Dienen — dienen" ist ihr Verlangen. Auch ihm dient sie, wie einst Magdalena dem Erlöser; er spendet ihr die Taufe und gibt ihr den Friedenskuß.

In sanftem Glanz erstrahlen Hain und Flur: Karfreitagszauber! Und wundersam schön singt der Dichter (nicht der Musiker):

Des Sünders Reuetränen sind es,
die heut mit heilgem Tau
beträufet Flur und Au:
der ließ sie so gedeihen.
Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur,
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil.
Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein erbarmt und für ihn litt,
der Mensch auch heut in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur
was all da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut ihren Unschuldstag erwirbt.

Und wiederum im Heiligtume des Gral. Amfortas zeigt seine Wunde und bittet um den Tod durch der Ritter Schwerter. Parsifal heilt ihn mit dem heiligen Speer und tritt sein Amt als Gralskönig an. Kundry sinkt entsühnt und entseelt vor dem Grale nieder.

4. Das Parsifal-Mysterium.

„Ein schöneres, edleres Vermächtnis als den Parsifal hätte uns der Meister nicht hinterlassen können. Wäre es möglich, daß das jemals in Erfüllung ginge: ‚Es soll eine Heerde und ein Hirt werden' — durch den Parsifal könnte es geschehen . . ."

„Wagners Parsifal ist im hervorragenden Sinne unser Nationaldrama zu nennen . . ."

„Wir dürfen auch das Weihefestspiel ein Friedenswerk nennen, nämlich als das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das . . . die Aufgabe hat, eine Friedensmacht zu sein . . ."

„Der Parsifal nimmt . . . als religiöses Musikdrama eine Einzelstellung unter Wagners Werken ein. Die Handlung wird am Schlusse des ersten wie des dritten Aufzuges zum Gottesdienst; die Vorgänge der Fußwaschung und Salbung sind biblischen Ursprungs, Parsifal steht im dritten Aufzug als ein für die Regungen der Weltlust erstorbener Heiliger vor uns, dessen Entschlüsse im voraus bestimmt sind, dessen Handeln nichts mehr von der für einen dramatischen Charakter unerläßlichen freien Willensbestimmung an sich trägt . . ."

So äußern sich Richard Wagners Verehrer, nennen Kunst und Religion, Schauspiel und Gottesdienst in einem Atem. Kunst und Künstler, Kunstwerk und künstlerische Absicht werden heilig und göttlich gepriesen.

Ist das berechtigt?

Die künstlerische Tat erscheint immer und überall als eine wunderbare Schöpfung der dem Menschengeiste verliehenen Gestaltungskraft. Der Dichter, der Musiker zaubert gleichsam aus dem Nichts seine Kunstwerke hervor und nimmt dadurch Teil an göttlicher Macht und Kraft. Wir werden eigen ergriffen von dem, was er schafft und gestaltet, es berührt uns wie eine Offenbarung aus einer höheren Welt und hebt unsere Gemütsstimmung für eine Weile in eine ähnliche Welt hinauf.

Der Künstler fühlt sich auch selbst als Schöpfer; seine außerordentliche Leistung führt ihn auch wohl zur Ueberhebung, zum Größenwahn der Gottähnlichkeit. Bei ruhigem Nachdenken aber gesteht er, daß er nicht weiß, woher ihm die herrlichen Inspirationen zu seinen Werken kommen, und er gibt dem Gott in ihm die Ehre.

Seit altersgrauen Zeiten haben die Künstler ihre Kunst zumeist in den Dienst der Religion gestellt; die schönsten Bauwerke der Antike sind dem Kult des höchsten Wesens geweiht. Die Kunst darf aber auch ohne diese kultische Zweckbestimmung religiös genannt werden, weil sie unser Gemüt über den Alltag, in eine höhere, übersinnliche Sphäre zu erheben vermag; weil sie geeignet ist, die niedrigen und höheren Triebe im Menschen zu der Harmonie zu vereinen (religare), die der Endzweck aller Religion ist. Jedoch sind Kunst und Religion nicht eins, zum mindesten nicht für den Gottesgläubigen, dessen Denken und Empfinden zwar durch die Kunst zu Gott gelenkt wird, dem Gott sich aber nicht unmittelbar durch die Kunst offenbart; der die schöpferische Kraft im Künstler als eine von Gott verliehene wertet, dem Kunstverständnis und Kunstgenuß rein menschliche, nicht religiöse, Betätigungen sind.

Die Mehrzahl derer, die den „Parzival" des Wolfram von Eschenbach lesen oder den „Parsifal" von Richard Wagner hören und sehen, sind doch wohl solche, die an einen persönlichen Gott und Schöpfer der Welt glauben. Sie dürfen Kunst nicht mit Religion verwechseln; Parsifal kann ihnen kein religiöses Kunstwerk sein.

Wem aber Religion die innere Harmonie im Menschen bedeutet — und deren gibt es unzählige —, in dem kann der mittelalterliche sowohl wie der moderne Parzival zeitweilig eine solche Einigung der niederen und höheren Triebe bewirken. Aber auch nur zeitweilig, nur als Hilfsmittel.

Wenn der Gottgläubige nun Kunst und Religion nicht

gleichstellen darf, so kann er sie doch in Beziehung zueinander bringen. Die Kunst kann in den Dienst der Religion treten, Tempel bauen, Kirchen schmücken, den Gottesdienst verherrlichen. Das war zu allen Zeiten eine hehre Aufgabe der angewandten Kunst, wenn sie auch dabei auf ihre Freiheit und Selbständigkeit verzichtete, anderenteils die künstlerische Leistung nicht genügend zugunsten der religiösen Absicht zurücktreten ließ. In anderer Weise treten Kunst und Religion in Beziehung zueinander, wenn der Künstler eine religiöse Idee gestaltet, ohne eine Verwendung für Kult und Kirche zu bezwecken, wie es Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner im Parzival versucht haben. Sie schufen ein Kunstwerk, kein religiöses Werk; sie gestalteten so, wie sie empfanden; sie bezeugten nicht die Religion schlechthin, sondern ihre Religion.



Zur Parsifal-Inszenierung in Leipzig. Das Gnadenwunder (Schlußszene).
Plastische Monumentalarchitektur der Gralsburg. Nach Prof. Robert Engels. (Dies wie die folgenden Kostüm-Bilder, ebenfalls nach Engels, sind uns von den Photogr. Titzenthaler & Vogel in Leipzig zur Verfügung gestellt worden.)

Man hat Eschenbachs Parzival als eine Verherrlichung des Christentums gepriesen, dessen Sieg über das Heidentum darin gefeiert werde; das Epos ist aber doch nur eine weltliche, ritterliche Dichtung mit religiösem Einschlag. Das Rittertum war Wolframs Ideal, jene echte Männlichkeit, die Treue gegen Gott und Menschen, nicht zuletzt gegen sich selbst, als das Höchste hält. Sogar gegen Gott empört sich Parzivals gekränkter Mannesstolz. Den Dienst kündet er ihm auf — „und hat er Haß, ich will ihn tragen". Aber er gelangt wieder zu ihm. Untreue lernt der Held verabscheuen und Zweifel; im Zweifel ist Wankelmut, unzuverlässige Gesinnung. Seine Wehr ist nicht der christliche Glaube, denn diesen muß er erst kennen lernen, sondern seine angeborene mannhafte Tüchtigkeit. Die Treue gegen sich selbst führt ihn aus allen Irrwegen, Versuchungen und Gefahren zum Königsthron in der Gralsburg.

„Die Liebe ist ihm nicht Befriedigung der Sinnenlust allein, sondern geht nur von dieser natürlichen Grundlage aus und fordert jene Treue, durch die sie erst zur sittlichen Lebensmacht wird." Die gleiche Treue wird auch von dem Weibe gefordert, sonst entbehrt sie die höchste weibliche Tugend, die Schamhaftigkeit. Da Wolfram von Eschenbach Parzival und Kondwiramur mit dieser Treue ausstattet, darf er es wagen, Kondwiramur in sein Schlafzimmer und auf sein Lager zu führen, wo sie seine Hilfe in ihrer Not erbittet, ohne daß sich beide das Geringste vergeben. Treue um Treue!

Parzival ist der „Dumme", der Tor, aber zugleich der „Klare", der Reine. Selig, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott anschauen! Der Reine sieht auch den Gral; er wie Kondwiramur, seine Gattin, und Lohengrin, sein Sohn.

Richard Wagner hat den Parzival des Wolfram von Eschenbach in einem Briefe an Mathilde Wesendonk (No. 75) zuerst „für reichlich konventionell und jedes tieferen Sinnes bar" gehalten. Später aber ist er doch von dem Stoff ergriffen worden. Bei der Nachdichtung hat er sich aber nicht mit der frommen Legende des Mittelalters begnügt, sondern, wie schon hervorgehoben, Parsifal zum Trottel gemacht. Dann hat er biblische Worte und Begebenheiten zu Hilfe genommen, um den Eindruck, den der heilige Gral in unserer wunderfeindlichen Zeit verfehlt hätte, zu retten und zu verstärken. Das war ein Mißgriff in künstlerischer wie ethischer Hinsicht. Zumal er die biblischen Worte durchaus nicht im kirchlichen Sinne gebraucht. Dadurch hat er zunächst die denkenden Mitglieder aller Konfessionen gegen sich aufgebracht. Die denkenden; denn unzählige nehmen die Worte der Knaben, Jünglinge und Ritter gedankenlos hin:

> Wein und Brod des letzten Mahles
> wandelt' einst der Herr des Grales
> durch des Mitleids Liebesmacht
> in das Blut, das er vergoß,
> in den Leib, den dar er bracht.

Blut und Leib der Opfergabe
wandelt heut zu eurer Labe
der Erlöser, den ihr preist,
in den Wein, der nun euch floß,
in das Brod, das heut euch speist.

Nehmet vom Brod,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke,
treu bis zum Tod,
fest in Müh'n
zu wirken des Heilands Werke.

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein
brüdertreu,
zu kämpfen mit seligem Mute.

Wagner bringt diese Gesänge unmittelbar nach den Einsetzungsworten des Evangeliums:

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um uns'rer Liebe willen, auf daß ihr mein gedenkt."

Der gläubige Christ muß sich nun entrüsten, daß Wagner hier dem Abendmahle ganz und gar das Wunderbare nimmt — von der katholischen Lehre der Transsubstantiation bis zur kalvinischen und lutherischen Auffassung — und auf die vorchristliche Opferfeier der ältesten Kulturvölker zurückgeht.

Christus verwandelte, nach Richard Wagner, Brot und Wein auf ganz natürliche Weise, durch die Verdauungstätigkeit in sein Fleisch und Blut, das er dann am Kreuze für die Menschen opferte. Diesen Leib und dieses Blut wandelt er heut in Brot und Wein. Nehmet und trinket und wandelt ihr es wieder in Leibes Kraft und Lebens Blut.

Richard Wagner hat mit dieser Auffassung und Darstellung sowohl der Entkirchlichung der Menschheit erfolgreich vorgearbeitet, als auch auf die Mysterien der vorchristlichen Zeit zurückgegriffen. Diese letzteren wird natürlich kein moderner Mensch mehr praktisch aufnehmen, aber auf der Bühne läßt er sie ganz gerne nochmals auf sich einwirken.

In diesem Sinne kann man den Wagner-Verehrern beistimmen, wenn sie ausrufen: „Nicht eine Oper war es, was wir sahen — ein Mysterium erlebten wir."

Die antiken Mysterien wollten den Frommen die Sicherheit des ewigen Lebens verschaffen. Als Mittel dazu reichten sie ihnen eine geheimnisvolle Speise. Schon in dem uralten babylonischen Epos Gilgamesch ist von mystischen Broten die Rede, deren Genuß die Unsterblichkeit gewährte. Im Paradiese der Bibel sollte dies die Frucht von dem Baume des Lebens bewirken. Die Götter des Olymp erhielten ihr Leben durch Ambrosia und Nektar, die Gottheiten der Edda durch die Aepfel der Idun. Die Tempeleisen durch den Gralskelch. Die Eingeweihten von Eleusis tranken das Kykeon und aßen Gebäck aus dem „mystischen Korbe". Die Mithrasjünger verzehrten geweihte Speisen, die die Unsterblichkeit mitteilten und nichts anderes waren als der Gott selbst, an dessen Wesen seine Gläubigen teilnahmen, indem sie von ihm aßen und tranken. Dieser in vielen Gestaltungen vorkommende Mysterienglaube, dem Wagner unverkennbar in seinem Parsifal huldigt, stammt aus der altersgrauen Vorzeit der Urvölker, die nur einen Gott, den Gott des Feuers und des Lichtes kannten. Die heilige Flamme des häuslichen Herdes, die nie erlöschen durfte, galt als der Gott, der Ahnherr des Menschengeschlechtes, der Familie. Der Hausvater saß mit seiner Familie bei dem Mahle, das über dem Herdfeuer bereitet worden, also gleichsam eine Gabe des Gottes war. In dem Mahle glühte noch die feurige Kraft des Gottes, und die Essenden nahmen diese Kraft in sich auf, gewannen Teil an dem göttlichen Wesen. Zugleich war der Gott auch Gast am Tische der Seinigen, die ihm von dem Mahle opferten, durch Libationen und Oblationen, indem sie Teile des Mahles der Flamme des Herdfeuers übergaben — der jüdische Opferdienst baute sich auf diesem Brauche ganz und gar auf — der Gott ging mit der Speise in seine Kinder ein und zwar zugleich ihr Gast am täglichen Mahle. Als solcher verzehrte er sich selbst, war Opfer und Opfernder zugleich. Seine Gläubigen fühlten die Kraft des göttlichen Ahnherrn in sich und sahen ihn vor ihren Augen als wärmende, leuchtende Flamme.



JACQUES URLUS
als Parsifal. (Leipziger Aufführung.)



KARL BRAUN
als Gurnemanz. (Leipziger Parsifal-Aufführung.)

Diesem animistischen Glauben ist auch der Kannibalismus entsprungen; denn mit dem Fleisch und Blute des Feindes vermeinte man auch dessen Kraft und Mut sich einzuverleiben.

Aus der gleichen Vorstellung heraus verzehrte der Naturmensch die stärksten Tiere; nicht nur nähren wollte er sich von ihnen, sondern auch ihre Kraft und Wildheit in sich aufnehmen.

Ein orgiastischer Rausch, ein begeisternder Pantheismus ist die Wurzel und Blüte des antiken Mysteriums; seine geprüften, geweihten, gereinigten Jünger vereinigten sich in einer pantheistischen Ekstase mit der Gottheit.

Vorher sahen und erlebten sie eine dramatische Darstellung des Mysteriums. „Sie sahen z. B. (vergl. Drews Christusmythe) wie Mithras den heiligen Stier, das Urbild der Stärke und Zeugungskraft, tötete; oder wie Isis durch die Lande irrte, den zerstückelten Leichnam ihres von Typhon gemordeten Gemahls zusammenfügte und in den Sarg legte; oder wie Osiris in der Barke den Strom zum Totenreich hinunterglitt; oder wie der tote Adonis von den weheklagenden Frauen ins Grab gelegt wurde, und hörten den Jubel, wenn der gemordete Gott nach drei Tagen wieder auferstand. Dann gab man ihnen die mystischen

Speisen zu kosten und teilte ihnen die frohe Botschaft mit: Osiris ist in dich eingegangen, auch du bist jetzt Osiris. Auch du erstehst wieder nach dem Tode, du fährst den Strom hinab und überwindest die Dämonen."

Der fromme, gläubige Jünger war im Innersten erschüttert und erhoben. „Das Höchste und das Dunkelste hatten sich miteinander verknüpft: die innerliche religiöse Erfahrung und der Aberglaube der Urzeit."

Das Gleiche scheint dem gläubigen Wagnerianer im Parsifal zu geschehen.

5. Erlösung dem Erlöser.

„Erlösung dem Erlöser!" erklingt es zuletzt im Heiligtume des Grals. Das soll einesteils heißen: jetzt wird Parsifal erlöst, der Kundry die Erlösung gebracht hat. Anderenteils: Amfortas, der früher den Tempeleisen Leben und Heil vermittelt hat, wird nun von seinem Leid erlöst. Oder es hat als „höchsten Heiles Wunder" eine tiefere Bedeutung. Der göttliche Erlöser soll selbst der Erlösung bedürftig sein. Eine göttliche Tragödie! Der Sünder beleidigt nicht nur Gottes Majestät, sondern kränkt sie auch, so daß Gott darunter leidet.

Ein antiker Gott, ein vergöttlichter Mensch ist dieser Gott, aber nicht der unendliche, allmächtige Herr des Himmels und der Erde, der in ewiger Wonne und himmlischer Herrlichkeit thront, den kein Sterblicher kränken kann.

Parsifals Sünde soll als Herzlosigkeit erscheinen. Kundry hatte sich dieses Frevels in noch höherem Grade schuldig gemacht, da sie den leidenden Heiland verlachte. Darum ist sie zu diesem schrecklichen Lachen, zu dieser Herzlosigkeit verdammt, muß einen Gralsritter nach dem anderen verführen.

Wie wird solcher Frevel gesühnt? Einzig durch Parsifals Mitleid, dem Abbilde göttlicher Barmherzigkeit. Parsifal erscheint, wie der katholische Priester, als „alter Christus", als anderer Christus, als anderer Erlöser.

Das ist die Religion des Mitleides, die Religion eines Künstlers; denn jedem großen Künstler wird sein Ideal zur Religion. Bei dem alternden Wagner war es die Verherrlichung edler Menschlichkeit. Das wirkliche Leben ist meistens dem Egoismus verfallen; der Künstler läßt nun auf der Bühne das Mitleid lebendig vor uns erstehen und zeigt uns verlockend das, was die Wirklichkeit brutal unterdrückt, um uns wieder dafür zu erwärmen und zu begeistern. Jedes Kunstwerk sollte dies tun; dann diente es der Menschheit ebensogut wie die Religion, dann wäre sein Schöpfer ein Priester, ein Erlöser.

Erlösung dem Erlöser! — Der Künstler ist selbst der Erlösung bedürftig, weil er auch nur ein Mensch, ein Sünder, der vielfach strauchelt und fällt; ihn selbst erlöst das Kunstwerk, das der Gott in ihm gewirkt; denn es hebt ihn immer wieder empor in der Oede des Alltags, besänftigt ihn in der Stunde der Leidenschaft, macht ihn schamrot, wenn er auf Abwege gerät. Die von ihm geschaffene Verkörperung des Ideals, das glückliche Stunden der Weihe in ihm geboren, ist sein Christus, sein Erlöser geworden.



E. KLINGHAMMER
als Klingsor. (Leipziger Parsifal-Aufführung.)



Frl. NIGRINI
als Kundry. (Leipziger Parsifal-Aufführung.)

Aus diesem Gedankengang heraus mag Richard Wagner seinen Parsifal geschlossen haben mit dem Rufe:

„Erlösung dem
Erlöser!"

Ein Gottgläubiger war Richard Wagner nicht. Er spricht sich zwar über seine Gottesidee nirgends klar aus, erscheint aber als Pantheist. „Ein persönlicher Gott ist ihm eine eingeschmuggelte Idee vom jüdischen Schöpfer des Himmels und der Erde" und des „jüdischen Jehovah als Vaters". „Der Jehovah im feurigen Busche, selbst auch der weißbärtige, ehrwürdige Greis, der etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen." (Religion und Kunst S. 6.) Christus am Kreuze ist ihm der Inbegriff aller mitleidsvollen Liebe; sein Beispiel reißt zur Nachahmung hin durch Brechung der Selbstsucht.

„Die Armen im Geiste" verstanden diese Lehre; den „Reichen im Geiste" war sie zu einfach; sie machten philosophische Probleme draus. Die Kirche aber schmiedete sie zu Dogmen um und führte den „Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen Schöpfer des Himmels und der Erde zurück" (a. a. o. S. 6). Diese „alttestamentarische christliche Kirche" ist darum auch unfähig geworden zur Regeneration des tief gefallenen Menschengeschlechtes.

Die Entartung des Menschengeschlechtes ist bewirkt worden durch seinen Abfall von der Pflanzennahrung (a. a. O. S. 26). Darauf weist Christus hin, wenn er (statt der Tieropfer) Brot und Wein zum Mahle reicht und dies immerfort zu tun befiehlt. Im Parsifal hat Wagner dieser seiner Ansicht den schon hervorgehobenen poetischen Ausdruck verliehen.

Wagners „Göttlicher am Kreuze" ist also nicht der Gottessohn, zu dem der gläubige Christ betet. Parsifal, die Gralsritter, alle Menschen sollen ihn nachahmen. Manche Besucher des „Weihefestspieles" sind ergriffen und gerührt, sind wieder „fromm geworden", haben wieder „beten gelernt".

„Was soll das heißen?" fragt H. v. d. Pfordten. „Wenn es mehr sein soll als Empfindungsschwelgerei und stammelndes Entzücken, wenn wir wirklich wieder einmal gepackt worden sind von einer Seite, von der wir es nicht mehr gewohnt waren, wenn längst verlorene Stimmungen wieder wach, längst verrauschte Empfindungen wieder lebendig geworden sind, wenn eine Ahnung uns neu erfüllt von einer Welt von Mächten und Gestalten, die im Lärm des Alltags uns entschwunden waren, so ist es gleichgültig, wie wir das nennen: Andacht, ideale Re-

gung, oder wie wir sonst wollen. Sicher ist es etwas Schönes, Großes, Tiefes, was uns da berührt, etwas ganz anderes als die ganze Interessensphäre, in der sonst unser Leben sich abspielt. Wenn es nur nicht bei dieser Unbestimmtheit bleibt; wenn nur der Eindruck, den das Kunstwerk uns vermittelt, nicht im Fluge verweht, sobald die Feierstunde dem Werkeltage weicht. Lieber weniger schwärmen und mehr mitnehmen; nicht nur empfinden, sondern auch ein wenig darüber nachdenken; nicht ewig unbewußt genießen, sondern auch bewußt wollen — das wäre das Ethos der hohen Kunst."

Ob mittelalterlich oder neuzeitlich, Epos oder Musikdrama, Parzival oder Parsifal: wahre Kunst weckt wahres Gefühl. Wahre Kunst ist auch sittlich, weckt also wahres Ethos. „L'art pour l'art ist künstlerische Blasphemie[1]."

Ganz anders urteilt *Friedrich Nietzsche.* „Ich war einer der korruptesten Wagnerianer... Ich war im Stande, Wagner ernst zu nehmen... Ah, dieser alte Zauberer! was hat er uns Alles vorgemacht! Das Erste, was seine Kunst uns anbietet, ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht. Alles wird groß, selbst Wagner wird groß..."

„Was für eine kluge Klapperschlange! Das ganze Leben hat sie uns von ‚Hingebung', von ‚Treue', von ‚Reinheit' vorgeklappert, mit einem Lobe auf die ‚Keuschheit' zog sie sich aus der verderbten Welt zurück! — Und wir haben's ihr geglaubt."

„Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebt: das Romantiker-Verhängnis. Seine Antwort ist: am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken.... Kürzer: Parsifal."

Oder „ist der Parsifal Wagners", fragte Nietzsche sich in „Jenseits von Gut und Böse", „sein heimliches Ueberlegenheits-Lachen über sich selber, der Triumph seiner letzten höchsten Künstler-Freiheit, Künstler-Jenseitigkeit — Wagner, der über sich zu lachen weiß? — Man möchte es wünschen; denn was würde der ernstgemeinte Parsifal sein? — Ein Werk der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischerei gegen die Voraussetzungen des Lebens, ein schlechtes Werk. —

Wir wollen, indem wir noch an das Gedicht erinnern, nicht weiter zitieren, setzen vielmehr den „Fall Wagner" als bekannt voraus. Der Schluß des Gedichtes lautet:

— Ist das noch deutsch?
Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte...
Denn was ihr hört, ist Rom —
Rom's Glaube ohne Worte!

Darin täuschte sich Nietzsche ganz gewaltig; denn nichts liegt Wagner ferner. wie wir gesehen, als Roms Glaube. Die evangelische Orthodoxie hat sich anfangs auch mißgestimmt über die katholisierende Tendenz des Parsifal ausgesprochen. Die katholische kann ihn dagegen nicht entrüstet genug wegen seiner „Gottlosigkeit" und „Frivolität" verdammen.

„Ein Mysterium," schreibt 1885 der Jesuit Th. Schmidt, „soll Parsifal sein. Der Geist, der die Schrift „Religion und Kunst" eingegeben hat, der sie durchweht und aus ihr spricht, schafft allerdings auch Mysterien, doch nicht im Sinne der Freunde Wagners, sondern wie der hl. Johannes im apokalyptischen Bilde auf der Stirne des Weibes geschrieben las: Mysterium: Babylon magna."

„Christus, der Erlöser, den der Kirchenglaube gebunden hielt, findet Erlösung durch die Kunst. ‚Erlösung dem Erlöser!' Der ästhetische Genuß wird zum Gottesdienst, das Theater zum Heiligtum, wo wir selbst der Erlösung vorempfindend teilhaftig zu werden glauben, ‚wenn alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen'."

Die Tendenz führt, nach demselben Kritiker, einen „himmelschreienden" Unterschied zwischen „Parzival" und „Parsifal" ein.

„Parzival ruht auf positiv christlich-religiöser (katholischer) Grundlage. ... In der Parsifal-Dichtung Wagners möchte es dagegen allernächst schwer fallen, überhaupt eine alles verbindende, beseelende und belebende Grundidee herauszufinden, wenigstens solange man die Dichtung isoliert von ‚Religion und Kunst' betrachtet. Anders freilich wird die Perspektive, wenn wir beide zusammenhalten. Unser Urteil geht deshalb dahin, daß der Parsifal-Dichtung entweder gar keine höhere Grundidee unterliege, daß sie vielmehr nur ein geschickt und kunstfertig gefügtes Spiel aus mehr äußerlich verbundenen Momenten der Parzival-Dichtung biete, oder daß der Grundton der ganzen Wagnerschen Bühnenschöpfung durch die in ‚Religion und Kunst' vertretenen, das Christentum verhöhnenden und verleugnenden Ideen gebildet werde. Wir sehen auch keinen Grund, das Letztere in Abrede zu stellen."

So der Kritiker S. J. in den Laacher Stimmen 1884, der manchen gläubigen Katholiken den Genuß des Parsifal gründlich verekelt hat. Von seinem Standpunkt aus allerdings mit einer gewissen Notwendigkeit; denn eine Kirche, deren Lehrgebäude auf Autorität und Dogma gebaut ist, kann keine Religion gut heißen, die aus dem Gefühle des einzelnen Menschen geboren wird. Sie muß auch ein Kunswerk ablehnen, das von solcher Gefühlsreligion durchtränkt ist.

Der Jesuit läßt den Parsifal als Kunstwerk gelten. Die Tendenz wird ihm, meint er, „in unserer christusfeindlichen" Zeit doppelten Erfolg verschaffen, zumal auch „die Loge" in ihm „eine Kraft ersehen hat, die ihren Zwecken überaus dienlich ist." ... Darum darf Wagners Kunst auch „des Beifalls dieser Welt für jetzt sicher sein; denn sie trägt ja auf ihrer Stirne leserlich genug das Schiboleth:

Mysterium, Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae."

Und mit grimmigem Behagen zitiert er im Kontrast zu der Weihe des Festspieles Wagners burschikosen Trinkspruch am Vorabend der Aufführung 1882:

„Meine Herrschaften! Wir Mitwirkende bei der Aufführung des Parsifal, ich und die Künstler, wir haben den Teufel im Leibe. Wenn Sie Alle morgen Abend nicht ebenfalls den Teufel im Leibe haben — dann ist es mit dem Parsifal nichts."

Extrema se tangunt. Der Jesuit und der Philosoph kamen auf den verschiedensten Wegen zu der Ablehnung des „Parsifal". Das richtige Urteil wird weder auf dem philosophischen noch auf dem theologischen, sondern auf dem geschichtswissenschaftlichen Wege zu gewinnen sein, der uns zu den antiken Mysterien führt. Wer ihn von diesem Standpunkt aus betrachtet, wird die Parsifal-Dichtung recht verstehen und bewerten.

Für den Klavierunterricht.[1]

Friedrich Chopin: Etüden op. 25.

IV.

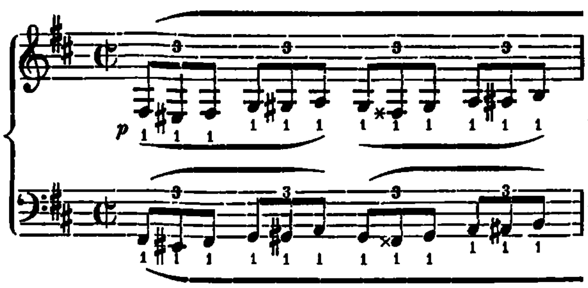
Die drei letzten Etüden No. 10—12 bedeuten in ausgedehnten Formen angelegte Tongedichte, die gegen die vorhergehenden Miniaturen stark kontrastieren. Sie verlangen zu ihrer Lösung ausdauernde virtuose Technik in besonderem Maße und bilden daher in glücklicher Weise den geeigneten Uebergang zu op. 10, das ich, wie schon

[1] Damit beweist H. v. d. Pfordten, daß er den Sinn dieses Satzes gründlich mißversteht. Red.

[1] Die Artikelserie „Für den Klavierunterricht", die wegen der umfangreichen Abhandlung über die Sonaten von Brahms unterbrochen worden ist, wird wieder regelmäßig fortgesetzt. Die vorhergehenden Aufsätze über Chopins Etüden stehen in den Heften 7, 9, 17 des vorigen Jahrgangs.

eingangs erwähnt, für bedeutender und schwieriger einschätze. Schwieriger nicht nur der technischen Aufgaben wegen, welche in ihm enthalten sind, sondern besonders aus dem Grunde, daß die Etüden des op. 10 helleren Glanz der Darstellung fordern als die anmutigeren Schwestern des op. 25.

Den in Rede stehenden drei Etüden ist eine Eigenschaft gemeinsam, von welcher ihr Vortrag durchglüht sein muß, wenn die Wirkung nicht abgeschwächt werden soll, ich meine das Dämonische. Das wäre meines Erachtens in erster Linie zu bedenken. Einer unheimlichen Riesenschlange vergleichbar steigt No. 10 auf. Man beachte wohl die Vorschrift *p poco a poco crescendo*. Und vor allem *legato*. Zu letzterem ist zu bemerken, daß das Vorstudium, die Bindung des Daumens, von hohem Werte ist. Seine Geschmeidigkeit wird durch diese Vorübung wesentlich gefördert. Wie schon Etüde No. 8 erklärt, zeigen sich da so recht die Grenzen der Möglichkeit des *legato*. Man belaste den Daumen nicht durch das Gewicht der schwebenden Hand, halte die letztere vielmehr leicht und hoch, um seine Tätigkeit nicht zu behindern. Durch geschicktes Drehen und Winden seiner vorderen Gelenke suche man nach Kräften ein *legatissimo* vorzutäuschen. Also zuerst folgendermaßen:



usw.

Sind diese *rudimenti* überwunden, so kann mit dem Studium der beiden Hände in Oktaven begonnen werden, wozu sich zunächst der H dur-Teil, wenigstens für die rechte Hand, besonders empfiehlt. Man achte auf enge Bindung des 4. und 5. Fingers beider Hände; hiebei hat man sich natürlich vor einem Arpeggieren der Oktaven zu hüten. Die Zuziehung des 3. Fingers bedeutet für diejenigen, die es sich leisten können, eine große Erleichterung. Durch langandauerndes Studium wird endlich jene imponierende Oktaventechnik gewonnen — vorausgesetzt, daß die hiezu nötigen Bedingungen einer tadellosen Klavierhand gegeben sind —, die gewaltige Wirkungen auszuüben imstande sind, deren unser Instrument fähig ist, in denen es über alle anderen triumphiert. Aber diese dämonische Kraft wird nur durch ernsten Fleiß erzielt und erhalten. Keine Art von Technik verblaßt so jäh, als die des Oktavenspieles. Nach den ersten vier Takten des chromatischen Unisono, das als Introduktion bezeichnet werden kann, treten zur Andeutung der Harmonie füllende Stimmen hinzu; dieselben sollen kräftig angeschlagen werden und ihrem Werte entsprechend liegen bleiben. Auf die Bindung der Oktaven sollen sie eher von beförderndem Einflusse als von hemmendem sein. Der Mittelsatz H dur ist *Lento* (𝅗𝅥. = 42) überschrieben, also, wie der Metronom anzeigt, langsame ¾-Takte, nicht wie so vielfach mißverstanden, langsame Achtel. Das wäre eine arge Verkennung seines Inhaltes. Hinsichtlich der weiten Spannungen

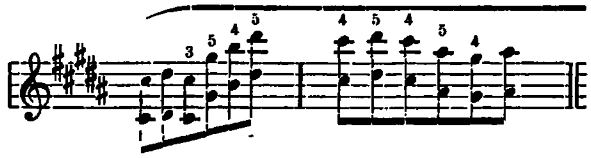


usw.

gilt das bereits früher Gesagte, nämlich: Pedalanwendung bei kleinen Händen selbstverständlich notwendig, ebenso notwendig jedoch W a h r u n g d e r R e i n h e i t d e r H a r m o n i e. Die B a ß note, nicht die Tenornote, bringe man stets auf den betreffenden Taktteil, nicht vorher. Was den Ausdruck dieses Mittelsatzes anbelangt, so stehe er in starkem Gegensatze zu den beiden ihn umschließenden Teilen; zart, lieblich sei sein Vortrag. Die Notwendigkeit des angegebenen Fingerwechsels bei dieser und ähnlichen Stellen



will mir nicht recht einleuchten; es ist Kraftvergeudung ohne ersichtlichen Grund. Ich meine, es genügte



An der bezeichneten Phrasierung — zweitaktig, viertaktig, seltener eintaktig — ist festzuhalten. Die Darstellung des melodischen Inhaltes der überleitenden Takte erfordert volles Verständnis für ihre Zusammengehörigkeit, nämlich





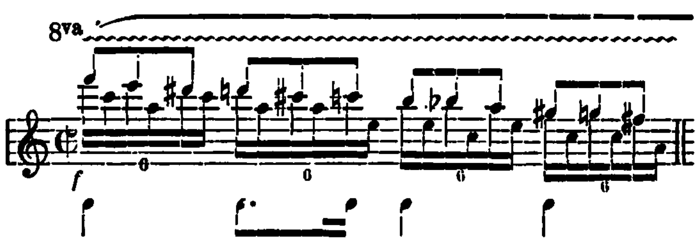
Die Vermutung, daß bei dem Eintritte der Dominante auf *Fis* ein Takt zu viel wäre, daß statt drei Takten deren zwei genügten, erweist sich, wie die Fortsetzung zeigt, als falsch. Die Wiederkehr des ersten Teiles, stark gekürzt, mit angefügtem Nachsatze beschließt dieses eine bedeutende künstlerische Interpretation voraussetzende Tongedicht, dessen harmonische Analyse aus allgemein musikalischen Gründen allen Lehrenden empfohlen sei.

Das zweitaktige Motiv

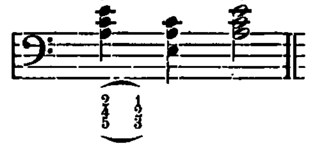


bildet den thematischen Kern der folgenden ausgedehnten Etüde No. 11. Wie Chopin es verwendet, muß als genial bezeichnet werden. Zur Bestätigung dessen vergleiche man damit die Erzeugnisse eines Ch. Mayer und anderer geschätzter Klavierkomponisten der damaligen Zeit, um zu begreifen, wie turmhoch Chopin sich über das biedere Musikantentum seiner komponierenden Kollegen erhob.

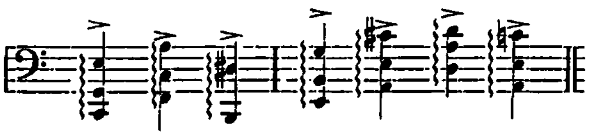
Die einleitenden vier Takte, gewissermaßen die Ueberschrift, *lento*, d. i. langsam, aber nicht zu langsam; man übersehe nicht 𝄵. Wie bekannt, ist die Sextole, eine Aufeinanderfolge von 3 × 2 Tönen, nicht aber von 2 × 3; hieraus ergibt sich die folgende Einteilung der entschieden und kraftvoll abstürzenden chromatischen Skala,



zu deren glatter Bewältigung in erster Linie ein tadelloser Fingersatz empfohlen wird. Auch der Fingerwechsel bei der Akkordverbindung (in der linken Hand)



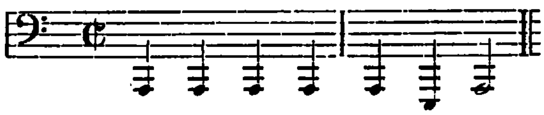
werde aus technischen Gründen wohl beachtet. Das geforderte *Allegro con brio* (𝅗𝅥 = 69) verlangt hochentwickelte Fingertechnik, die man bei Czerny und Clementi durch jahrelanges Studium bereits erworben haben muß. Und diese Fingertechnik darf nicht glatt und leer klingen, sondern sie muß erfüllt sein von vulkanischem Feuer und leuchtendem Glanze. Jeder Finger sei an Durchbildung ein Meister. Nur dann wird es gelingen, der Etüde in der vorgeschriebenen Weise auch nach ihrer poetischen Seite hin gerecht zu werden. Daß hiebei der linken Hand eine bedeutende Rolle zukommt, ist vollkommen klar. Aus diesem Grunde sei ihr Einzelstudium vorzunehmen. Viel Verständnis verlangt gerade bei dieser Etüde die Pedalbehandlung. Aus technischen und musikalischen Gründen ist seine Anwendung gewiß unerläßlich, aber man hüte sich vor Mißbrauch. Es ist zu hoffen, daß die musikalische Bildung und pianistische Kultur des Spielers hierin wohl das Richtige treffen werde. Bezüglich der Ausführung der Akkorde der linken Hand S. 106, 4. Zeile



wird auf schon wiederholt Gesagtes hingewiesen, ebenso neuerdings die Analyse des Stückes empfohlen, um völlige Vertrautheit mit dem harmonischen Gerüste zu schaffen. Hierin muß absolute Klarheit bestehen, auch an Stellen, wie beispielsweise S. 109, Zeile 2,

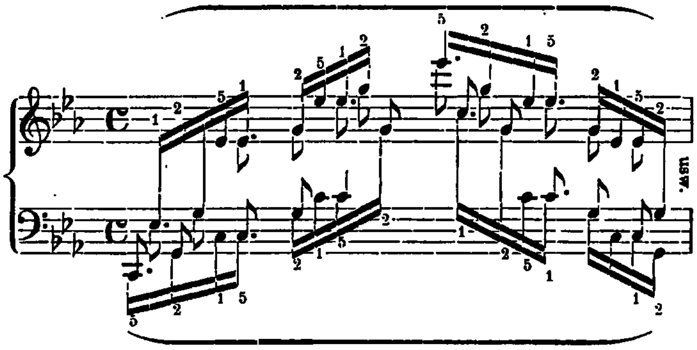


die den Unkundigen leicht verwirren können. Sache des Lehrers wird es sein, hier belehrend und aufklärend einzusetzen. Nicht zu übersehen ist die Betonung des rhythmischen Motives S. 109, 4. Zeile:

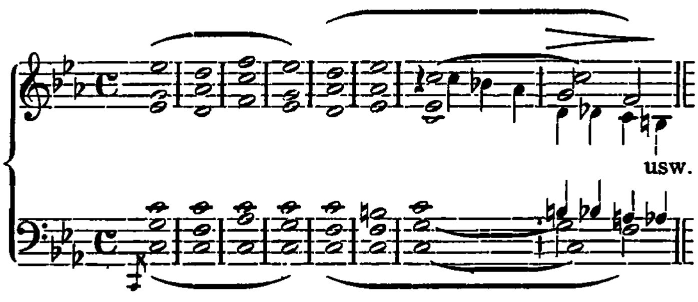


Die Schlußpassage läßt, je nach dem Stande des technischen Besitzes des Spielers, mehrere Arten der Ausführung zu, die jedoch sich darin gleichen müssen, daß sie eine möglichst rasche, virtuose Wiedergabe der Skala verlangen. Jedenfalls richte man die Sache so ein, daß der Abschluß ohne jede Erschütterung des rhythmischen Gefühles auf einen guten Taktteil erfolge, also auf eins oder drei. Dementsprechend setze man den Beginn der Passage fest, deren letzte Note scharf abgestoßen werden muß.

Die letzte Etüde No. 12 erheischt nicht mindere Kraft und Ausdauer als die vorhergehende, wenn die Darstellung von Größe durchdrungen sein soll. Darin beruht vor allem das Geheimnis ihrer Wirkung. Und die Voraussetzung hiezu bildet v o l l k o m m e n e D u r c h b i l d u n g b e i d e r H ä n d e, welche dem Spieler gestattet, all die feinen und feinsten Akzente im zartesten *pp* sowohl wie im dröhnenden *ff* auszuführen, welche das Kunstwerk von objektiver Starrheit zu subjektivem Leben zu erwecken imstande sind. Daß es daran nicht fehlen darf, ist bei einem wirklich künstlerischen Vortrage selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist im vorliegenden Falle exaktes Zusammenspiel beider Hände und peinliche Sauberkeit. Ich empfehle, die Etüde in allen Stärkegraden, sowohl *legatissimo*



als auch *non legato* und *staccato* zu üben. Die melodischen Konturen dürfen schon etwas auffällig hervortreten. Zu ihrer Veranschaulichung füge ich folgendes Bild an:



Den Eintritt des II. Teiles (Takt 23 As dur) mache man durch eine Cäsur bemerklich. Nicht übersehen werde *diminuendo p*, von dem aus ein *poco a poco crescendo* durch 11 Takte in mächtiger Steigerung zu dem *ff* der einschneidenden None *g—as* führt. Nach zwei Takten holt verhaltene Kraft (*mf*) ⟨ zum *ff*-Eintritt des III. Teiles — Wiederkehr des ersten — aus. (Anmerkung für Schwächlinge: drittes Viertel des letzten Taktes vor dem c moll-Eintritt *cis*!!) Nach weiteren neun Takten setzt ein bis zum Erscheinen des C dur-Akkordes — 13 Takte vom Schlusse gerechnet — währendes *crescendo* ein. Dieser selbst und die folgende Coda sollen mit jener imponierenden Fülle des Tones und sieghaften Bravour ausgeführt werden, die beweisen, daß der Spieler nicht bereits am Ende seiner Kraft angelangt sei, sondern noch über weitere Fonds verfüge. Ausdauerndes Studium, eine richtige Trainage wird ihn hiezu befähigen.

Wie schon eingangs gesagt, bilden diese letzten drei Etüden eine vortreffliche Vorbereitung zu op. 10. Vielleicht bietet sich Gelegenheit, an dieser Stelle auch darüber zu sprechen.

München. **Prof. Heinrich Schwartz,**
Königl. bayr. Hofpianist.

Unsere Künstler.

Ernst Wendel.

Eine tief angelegte, das Höchste anstrebende Künstlernatur ist Prof. *Ernst Wendel*, der seit dem Jahre 1909 als Leiter der philharmonischen Konzerte an der Spitze des bremischen Musiklebens steht. — Ernst Wendel ist ein äußerst vielseitiger Musiker. 1876 in Breslau geboren, trat er, um sich zum Violinvirtuosen auszubilden, schon früh in die Königl. Hochschule zu Berlin ein, wo er zuerst Schüler Emanuel Wirths war und dann vier Jahre hindurch von Joseph Joachim persönlich unterrichtet wurde. Daneben studierte er fleißig Klavier und Orgel. Auf allen diesen Gebieten leistet er Hervorragendes; die eigentliche Domäne seiner künstlerischen Tätigkeit aber fand er bald als Orchester- und Chordirigent. Eine strenge Schule als Konzertmeister des großen Symphonieorchesters von Theodor Thomas in Chicago, wohin ihn Joachim empfohlen, kam ihm sehr zu statten, um sich auf seine Dirigentenlaufbahn vorzubereiten. Er begann

sie mit der Leitung des Musikvereins in Königsberg so meisterlich, daß er schon 1908 als einer der ersten Festdirigenten des ersten ostpreußischen Musikfestes berufen werden konnte. Ein Jahr darauf errang er in einem eigenen Konzert in der Berliner Philharmonie einen großen Erfolg, der seinen Namen weit bekannt machte. Als man im Herbst 1909 in Bremen vor der schweren Frage stand, wer unter den 105 Bewerbern der Nachfolger Karl Panzners werden sollte, da entschied gleich das erste Auftreten Wendels als Gastdirigent für ihn. Seine feinkünstlerische Art, zu dirigieren, gewann ihm sofort alle Herzen. Sie dokumentierte nicht nur seine unbedingte Sicherheit mit der Partitur, die er sehr oft frei aus dem Gedächtnis beherrscht, sondern besonders auch den warmbeseelten, kunstfreudigen Musiker, der sein reiches Innenleben auf seine Hörer zu übertragen und sie zu begeistern versteht.

Wendels Tätigkeit in Bremen ist reich an künstlerischen Erfolgen. Bach, Beethoven und dazu Brahms sind ihm besonders ans Herz gewachsen. Die Bach- und Beethoven-Abende der philharmonischen Konzerte unter seiner Leitung sind allen Musikfreunden wirkliche Weihestunden geworden, unvergeßlich insbesondere bleiben die Aufführungen der „Matthäuspassion“, der „Missa solemnis“ und der „Neunten Symphonie“. Dabei vernachlässigt Wendel durchaus nicht unsere Modernen, wenn er auch nicht mit ihnen durch dick und dünn geht.

Auch als Komponist hat sich Ernst Wendel einen Namen gemacht. Er hat eine Ouvertüre, eine Symphonie und Chorwerke mit Orchester und a cappella geschrieben. Am bekanntesten sind seine Chorwerke, darunter das „Grab im Busento“, „Das Reich des Gesanges“, „Das deutsche Lied“ und das vielgesungene poesievolle „Feldeinsamkeit“. Der Bremer Lehrergesangverein, der Prof. Wendel als seinem Dirigenten viel verdankt — wie ebenfalls der philharmonische Chor — hat sie oft und mit Erfolg gesungen. Sie bekunden den tief empfindenden Musiker, der nicht nur mit dem Verstande schreibt, sondern auch mit vollem Herzen dabei ist.

Mancherlei Ehrungen hat Ernst Wendel erfahren. Der Bremer Senat verlieh ihm den Professortitel, die Berliner Gesellschaft der Musikfreunde berief ihn 1913 als Nachfolger Fritz Steinbachs zum Dirigenten, und als Gastdirigent wurde er nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen Großstädten in Deutschland, sowie im Auslande gefeiert. Ganz besonders haben die Parsifalaufführungen im Bremer Stadttheater, die Wendel mit bewundernswertem Aufwand seiner geistigen und physischen Kraft leitete, bewiesen, was wir Bremer an Ernst Wendel besitzen. Die Bremer Musikfreunde einen sich deshalb in dem Wunsche, ihn noch lange den ihrigen nennen zu dürfen.

J. Beyer.



ERNST WENDEL.
Photogr. Boissonnas & Eggler.

Von wem erbten unsere Tonmeister das Talent?

Musikalische Plauderei von FRANZ DUBITZKY (Berlin).

Schade, daß Ihro Majestät kein Virtuose geworden sind!“ äußerte sich der Oberkapellmeister Fux seinem Gebieter, dem Kaiser Leopold I., gegenüber, der von seinen Zeitgenossen einer der „fertigsten Klavieristen“ genannt wurde. Der kunstsinnige Herrscher wehrte jedoch ab: „Ich steh mich halt besser so!“ Eine verwandte Sinnesart bekundete Anton Rubinstein, als er einem Bekannten dringend riet: „Lassen Sie Ihre Kinder nicht Künstler werden!“ Abweisend zeigten sich recht oft die Eltern unserer Tondichter, vom Kunstberuf wollten sie nichts wissen. Neben den Dornen, neben der materiellen Not und künstlerischen Verkennung hatte der Künstler früherer Zeiten auch noch die gesellschaftliche Zurücksetzung zu erdulden. „Sänger, Virtuosen ... Künstler sind zwar nicht eben gefährliche, aber desto eitlere und oft sehr zudringliche und unzuverlässige Leute. Sie fühlen nicht, daß man, um wahrhaft den Titel eines großen Mannes zu verdienen, mehr verstehen und mehr müsse bewirken können, als Augen zu vergnügen, Ohren zu kitzeln, Phantasien zu erhitzen und Herzchen in Aufruhr zu bringen, sehen vielmehr ihre Kunst als das einzige an, was des Bestrebens eines vernünftigen Menschen wert wäre ... Ich rate deshalb, einen vertrauten Umgang mit dieser Menschenklasse nur nach strengster Auswahl zu suchen“ — diese Worte finden wir in des edlen Freiherrn von Knigge 1788 erschienener Lehre „Ueber den Umgang mit Menschen“.

Ein echtes Talent läßt sich zwar selbst durch die kränkendsten, abschreckendsten Reden von seinem, ihm von der Muse vorgezeichneten Wege nicht für alle Zeiten verjagen, doch ereignete es sich oft genug, daß der junge Künstler, durch der Eltern Machtwort und durch die ruhige, sichere Existenz verleitet, erst einen Seitenpfad, einen besser dotierten Fehlweg wandelte. Hector Berlioz studierte nach dem Willen seines Vaters, der selbst Arzt war, Medizin; mit welchem Interesse, das besagt seine Klage: „Arzt sein! Anatomie studieren! sezieren! schrecklichen Operationen beiwohnen, anstatt mich mit Leib und Seele der Musik hinzugeben, dieser erhabenen Kunst! Den Himmel im Stiche lassen um des traurigsten Aufenthaltes auf Erden willen!“ Robert Schumann mußte auf Geheiß des Vormundes Jus studieren. Bei einem Studiosus, der behauptet, „daß alle Kollegien überhaupt nur Eseln nützen können“, ist es selbstverständlich, daß er das Kolleg zumeist schwänzt. Am 30. Juli 1830 schrieb Schumann an seine Mutter: „Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Musik und Jus. Jetzt stehe ich am Kreuzwege und erschrecke bei der Frage: wohin? Folg ich meinem Genius, so weist er mich zur Kunst, und ich glaube den rechten Weg.“ Das Corpus juris wurde nun schnell in die Ecke geworfen. Den Groll seiner Eltern zog sich Tschaikowsky zu, als er das Studium der Rechtswissenschaft aufgab. Ebenfalls einen Rechtsgelehrten wollte der Horndrechslermeister Marschner aus seinem Sohne, dem Komponisten des „Hans Heiling“, machen, aber nicht lange trieb Heinrich Marschner Jurisprudenz. Haydn sollte nach dem Wunsche seiner Eltern in den geistlichen Stand treten. Besonders die Mutter riet ihm flehentlich vom Broterwerb durch die Musik ab. „Ich mag kein Geistlicher werden!“ opponierte jedoch der achtzehnjährige Tondichter, nicht aus Mangel an Frömmigkeit, sondern hingezogen mit Allgewalt zur Tonkunst. Und doch wäre er beinahe seinem Vorsatze untreu geworden, denn als singender und geigender, die Dörfer durchziehender „Spielmann“ lernte er gar bald den Hunger dermaßen kennen, daß er, um seiner Not ein Ende zu machen, in den Orden der Serviten zu treten gedachte. Seinem Oheim, einem Pfarrer, entfloh Spontini, als er für den geistlichen Stand vorbereitet werden sollte. Dem väterlichen Beispiel gezwungen folgend, wandte sich Franz von Holstein, der Komponist der Oper „Der Haideschacht“, dem militärischen Berufe zu. Holstein senior war entschieden musikfeindlich, nur durch die Versicherung, „es könne sehr gut als Tisch gebraucht werden“, ließ er sich über den Einzug eines Klaviers beschwichtigen. Gleichfalls argen Widerstand fand der Komponist des „Messias“ beim Vater, der sich vom Barbier zum Brandenburgischen Geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen aufgeschwungen hatte. Der Herr Leibchirurg Händel verbot seinem Sprößling jegliches Musizieren. Doch — was half es? Der Knabe entdeckte ein zum Gerümpel geworfenes Klavichord in der Dachkammer und übte dort heimlich und leise. Auch Verdis Eltern wollten anfangs nichts von der Musik wissen; der sehnlichste Wunsch des Knaben, ein Spinett zu besitzen, wurde erst erfüllt, um ihn über eine Ohrfeige zu trösten, die ihm der Priester appliziert hatte, als er seiner Pflichten als Altardiener über dem Lauschen

auf die Orgelklänge vergessen. Einen Kampf mit den Eltern hatten die Meister des Liedes Robert Franz und Hugo Wolf zu bestehen, ehe ihnen die Erlaubnis ward, sich der Musik zu widmen — der Vater Wolfs hielt den Musiker für ein „verächtliches Individuum". Ein Kaufmann sollte nach des Vaters Bestimmung der Komponist der „Stummen von Portici" werden, zwei Jahre fungierte Auber als Kommis in einem Londoner Geschäft. Frederick Delius entfloh dem Kaufmannszwange, indem er nach Florida auswanderte und Pflanzer wurde. Meyerbeer sollte ursprünglich in das Geschäft seines Vaters, eines Bankiers, eintreten, doch ließ man diesen Plan bald fallen. Nicht so schnell fand Richard Wagner den rechten Pfad, er berichtete: „Mein Stiefvater wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen ... Ich wollte studieren, an Musik wurde nicht gedacht." Als eins seiner Gedichte in der Schule durch einen Preis ausgezeichnet wurde, wollte Wagner Dichter werden. Bei einem Grobschmied wurde Rossini in die Lehre gegeben. Im Schauspielberuf begegnen wir dem Komponisten des „Barbier von Bagdad", Peter Cornelius, der sich, der Not gehorchend, einmal sogar um eine Souffleurstelle bewerben wollte. Der ehemals hochgefeierte Opernkomponist Lully begann seine Laufbahn als — Küchenjunge; auch als Schauspieler und Tänzer wirkte er. Der — Bäckerlehrling Cimarosa, der für den noch nahrhafteren Beruf eines Metzgers ausersehene Dvorak und der im Biskuitladen, später in einer Schuhfabrik tätige Komponist der „Hexe', August Enna, mögen ebenfalls Erwähnung finden.

Die Aufzählung der dem Musikstudium feindlichen Väter und Mütter unserer Tonmeister gibt uns Aufschluß über die Frage: „Von wem erbten unsere Tondichter das Talent — nicht?" Jedoch — mit Ausnahmen; denn mancher väterliche Musikabwehrer hegte eine heimliche oder auch offene Liebe für die Tonkunst, „vergnügte" sich mit Eifer auf diesem oder jenem Instrument, oder war sogar schöpferisch tätig. Kurzum — unter den, ihre Söhne aus den Armen der Frau Musika mit Beredsamkeit oder Gewalt losreißenden Eltern unserer Meister begegnen wir auch solchen, die „schuldig" sind an der Kunstliebe, an dem Kunstdrange ihrer Sprößlinge, indem sie ihr zumeist mehr oder weniger im Verborgenen, in der ruhigen Häuslichkeit sich regendes und bewegendes „Talent" in gesteigertem Maße dem Sohne vererbten. So war z. B. der gegen das Musikstudium seines Sohnes Hector mit aller Gewalt sich stemmende Arzt Berlioz in der Tonkunst wohlerfahren und darin der erste Unterweiser des Komponisten der „Fantastischen Symphonie", während die Mutter allerdings auch nach der Aussöhnung mit dem Sohne (vier Jahre hindurch war Berlioz dem Elternhause entfremdet!) mit der Musik sich nicht „aussöhnte", diese verhaßte Kunst durfte in ihrer Gegenwart nicht erwähnt werden. Bei Robert Schumann war es einzig die Mutter, die von einem Berufe, der eine „schwankende Zukunft und unsicheres Brot" biete, nichts wissen wollte, indes des Tondichters musikalische Begabung von seiten des Vaters liebevolles Entgegenkommen fand; von dem Vater, einem Verlagsbuchhändler, erbte, nebenbei bemerkt, der Meister das literarische Talent. Musikalische Begabung besaß zweifellos der Vater Marschners, die Damen Zittaus lehrte er das Harfenspiel, wohlvertraut war er mit der Flöte und den Taktstock schwang er als Leiter der Bürgerschützenkapelle; trotz solcher Künste schätzte der Herr Horndrechslermeister, wie wir vernahmen, unendlich höher das Corpus juris. Haydns Vater wurde als ein „von Natur aus großer Liebhaber der Musik" ausgegeben, der „ohne eine Note zu kennen" die Harfe bescheiden zu behandeln wußte; des Abends, nach getaner Arbeit, pflegte er, im Besitz einer anspruchslosen Tenorstimme, mit seinem Söhnlein Duette zu singen. Robert Franz schrieb die ersten haftenden musikalischen Anregungen ebenfalls seinem Vater zu, „dem erklärten Musikfeinde" — wie er ihn nannte. „Wenn er gerade besserer Laune war, was in seinem vielbeschäftigten Leben nicht gar zu häufig vorkam, sang er uns Kindern allerhand seltsame Weisen, halb choralartig, halb arios vor, die mir noch heute in den Ohren klingen" — erzählte der Meister des Liedes und fuhr fort: „Namentlich befanden sich unter ihnen zwei, die uns gewaltigen Spaß machten: ‚Lasset uns den Herrn preisen' und ‚O daß ich tausend Zungen hätte'. Es waren förmliche Koloraturen und Passagen, die dem alten Manne (Franz' Vater wagte sich erst als Sechziger in den Ehestand) aus der Kehle rollten und mich in ein wahres Delirium der Freude versetzten. Oft nahm mich mein Vater auch in die Kirche mit ... wo er sich als firmen Choralsänger, der im Schiff der Kirche fast ausschließlich dominierte, zur Geltung brachte. Bei solcher Gelegenheit werde ich wohl auch mitgeschrieen haben, so gut ich's eben konnte." Der hartherzige „Musikfeind" Wolf senior offenbarte sich in Wahrheit als ein durch seinen Beruf (er war, der Laufbahn seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters getreu, Lederhändler) wenig zufriedengestellter, durch väterliche Gewalt unterdrückter Künstler; in seinen Mußestunden widmete er sich mit Feuereifer der geliebten Musik, die Violine und Gitarre handhabte er gut und auch die Kunst des Klavierspiels war ihm nicht fremd. Auf letzterem Instrument und auf der Geige unterrichtete er seinen Sohn Hugo, aber ein „verächtliches Individuum", ein Musiker, sollte dieser beileibe nicht werden. Ganz anders dachte in diesem Punkte der Vater Franz Liszts, der gleich dem Vater Hugo Wolfs durch die Ungunst der Verhältnisse daran gehindert wurde, als Künstler vor die Welt zu treten. „Du bist vom Schicksal bestimmt, du wirst jenes Künstlerideal verwirklichen, das meine Jugend vergeblich bezaubert hielt, in dir will ich mich verjüngen und fortpflanzen" — vertraute er seinem Sohne; als Rechnungsführer weilte er bei dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, in dessen Diensten zugleich Meister Haydn stand. Nicht geringschätzig dachte Aubers Vater über die Musiker, er selbst leistete als Sänger und Geiger Beachtenswertes; dennoch entschied der Kunsthändler, daß ein „praktischer" Beruf vorzuziehen sei, und daß der Komponist des „Fra Diavolo" als Kaufmann voraussichtlich größeren Erfolg erzielen werde.

Man sollte annehmen, daß der „harte" Sinn der Eltern und die schweren Jahre des Ringens den Söhnen stets in Erinnerung haften müßten, und daß die Söhne ihren eigenen Nachkommen gegenüber in einem ähnlichen Streitfalle milder gestimmt wären; dem ist aber nicht immer so, wie wir bereits im Falle Hugo Wolf sahen, und wie auch das Beispiel Johann Strauß Vater contra Johann Strauß Sohn lehrt. Strauß der Großvater nährte sich redlich durch seine „Schenke zum guten Hirten" in Wien; er kannte das armselige Los der „Bratlgeiger", die er oft genug in seiner Wirtschaft zu sehen bekam, und schickte seinen Jungen zu einem Buchbinder in die Lehre. Erst als Johann daselbst nach einer gar zu unsanften Behandlung durch den groben Meister auf und davon gelaufen war, wurde die Einwilligung zum Musikstudium gegeben. Doch — wie die Alten sungen usw.: Strauß der Vater dachte geradeso wie Strauß der Großvater und sagte zu Strauß dem Sohne: „Ehe ich dich Musiker werden lasse; stecke ich dich lieber in den weißen Rock!" (das galt damals als ein großer Schimpf). Heimlich lernte dann der spätere Komponist der „Fledermaus" das Klavier- und Geigenspiel. Die Kunde hiervon rührte den gestrengen Vater nicht allzusehr, Klavier und Geigenkasten wurden zugeschlossen, der Junge sollte etwas „Vernünftiges" zum Lebensberuf erwählen, man schickte ihn in die Kaufmannslehre. Die aufopfernde Liebe der Mutter führte aber schließlich eine friedliche und freundliche Lösung des Konfliktes herbei.

Bemerken wir im letzten Falle wie auch in manchem vorher gebrachten „Bilde aus dem Elternhause" wenig oder keine Förderung der musikalischen Anlagen unserer Tondichter, so erblicken wir im Heim des „Freischütz"-Komponisten ein Zuviel. Vater Weber wollte Karl zu einem Wunderkind erziehen, er sowohl wie sein Sohn Fridolin plagten den Knaben übereifrig, ohne gleich das erwartete Resultat zu zeitigen. „Karl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!" rief einmal zornig der Stiefbruder — und die Prophezeiung schien sich zu erfüllen, denn als bei einem Brande in der Hauptsache die musikalischen Erstlingskompositionen Karls vernichtet wurden, erblickte dieser hierin einen Fingerzeig des Himmels, wandte der Musik den Rücken und widmete sich emsig der Kunst des Lithographierens; nach einem Jahr siegte jedoch endgültig die Musik. Die Liebe zu dieser hatte ihm der Vater vererbt, der, seinen Beruf oft wechselnd (Offizier, Beamter, Theaterdirektor), auch als Stadtmusikus und Musikdirektor wirkte; eine Tochter (Konstanze) seines Bruders, eines Mannheimer Souffleurs und Kopisten, erwählte sich Mozart zur Frau. Eines „talentvollen" Vaters konnte sich der ebengenannte Tonheros rühmen, hoch verehrte Mozart den Hofmusikus und späteren erzbischöflichen Kapellmeister. „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch und bei dem bleibe ich auch noch!" erklärte der Schöpfer des „Don Juan". Auch als Komponist gab Mozart senior (Leopold Mozart) Schätzenswertes, Symphonien, zwölf Oratorien, Opern, Konzerte usw., als sein Sohn die kräftigeren Schwingen regte, legte er bescheiden die Notenfeder beiseite. Eine wenig erfreuliche Zeit bedeuteten für Beethoven die Jahre, in denen er zum Wunderkinde gedrillt wurde; unter der Härte und Strenge seines väterlichen Lehrers hatte Ludwig schwer zu leiden, gar manche Träne fiel während der Unterweisung in der Musik. Nicht selten ereignete es sich, daß der Knabe nach der Heimkehr des Vaters und des bei ihm wohnenden Sängers, tüchtigen Klavierspielers und nicht minder tüchtigen — Zechkumpanen Pfeiffer in der Nacht das Bett verlassen und bis zum frühen Morgen am Klavier sitzen mußte. Beethovens Vater (Johann) war Kurfürstlicher Kapellsänger (Tenor), aber auch von seinem Großvater erbte der Meister zweifellos Musiksinn, denn jener waltete ebenfalls als Kirchensänger (Baß) und weiter als Kurfürstlicher Kapellmeister; den Namen Ludwig erbte der Schöpfer des „Fidelio" auch vom Groß-

vater. Bezüglich Schuberts hören wir von dem Vater des „Erlkönig"-Komponisten, einem Schulmeister: „In seinem achten Jahre brachte ich ihm die nötigen Vorkenntnisse zum Violinspiel bei und übte ihn so weit, bis er imstande war, leichte Duette ziemlich gut zu spielen." Um die Kunst des Vaters war es wohl nicht allzu hoch bestellt, denn beim Quartettspiel, bei welchem Franz Schubert senior das Cello behandelte, während Franz Schubert junior die Bratsche und seine Brüder Ferdinand und Ignaz die Geigen erklingen ließen, hatte der Tonmeister des öfteren Ursache, dem Herrn Cellisten mit freundlichem Lächeln zu melden: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein!" Bei Anton Bruckner war es ebenso der Vater, ein Dorfschullehrer, der ihm den ersten Musikunterricht erteilte.

Chopin konnte in seinen ersten Lebensjahren Musik nicht hören, ohne in Tränen auszubrechen. Bei Rossini war es der Klavierlehrer, der ihm äußere oder innere Tränen entlockte; als talentlos gab man den Knaben auf und überwies ihn, wie schon oben mitgeteilt, einem — Grobschmied. Dieser Beruf behagte dem Kleinen nun ganz und gar nicht, und bald erklärte er sich bereit, die verhaßten Tonleiterstudien von neuem aufzunehmen, die „Ehre des Hauses" rettend, denn sowohl der Vater als auch die Mutter gehörten dem Reiche der Kunst an, ersterer als Stadtmusikus und Hornist im Theater und auf — Jahrmärkten, letztere als Sängerin auf kleinen Bühnen; von der Mutter erbte Rossini die schöne Stimme. Auch Richard Wagner stand mit dem Klavier auf dem Kriegsfuß — und nicht nur, wie es bei Rossini der Fall gewesen, in den frühesten Jugendtagen; er selbst erzählte: „Mein Lehrer sagte, aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen" — und doch erkannte der Stiefvater des Dichterkomponisten als er, todkrank im Bette liegend, im Nebenzimmer den siebenjährigen Richard die Weisen „Ueb immer treu und Redlichkeit" und „Wir winden dir den Jungfernkranz" spielen hörte, daß hier Begabung vorliege, denn er wandte sich an die Mutter des Knaben: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Vom Vater, einem Polizeiaktuar, erbte der Bayreuther Meister das Interesse für das Theater, welches durch den Umstand, daß sein Stiefvater (Ludwig Geyer) Schauspieler und Lustspieldichter war, noch verstärkt wurde.

Auf eine stattliche Reihe von musikalischen Ahnen und Verwandten konnte ein anderer Großmeister im Tonreiche zurückblicken, Joh. Sebastian Bach. Sein Vater Ambrosius Bach war Stadtmusikus und als Violinspieler weithin geschätzt; ebenfalls als Stadtmusikus treffen wir den Großvater Christoph Bach (Christoph den Aelteren). Schon vor der Reformationszeit weisen Urkunden auf Musiker aus dem Geschlechte Bachs hin; der erste musikliebende Bach jedoch, über den mehr als der bloße Name in Erfahrung gebracht wurde, lebte am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, war Veit geheißen und nährte sich als Bäcker in der Nähe Gothas. „Er hatte sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (Gitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch geklungen haben, wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lassen" — so wird vermeldet. Veits Söhne, Hans (der Urgroßvater Joh. Seb. Bachs) und Lips benamset, wurden Musiker. Von Hans Bachs Söhnen sind von Wichtigkeit: Johann, der Vater der Erfurter Bache, Heinrich, der Arnstädter (Vater von Joh. Christoph und Joh. Michael) und der bereits erwähnte Großvater des Schöpfers der „Matthäuspassion", Christoph der Aeltere. Manch treffliches Werk schufen die Vorfahren des großen Thomas-Kantors, in ernster Richtung komponierten Joh. Christoph Bach und sein Bruder Joh. Michael, während wir bei dem Sohne des ersteren, Nikolaus, neben einer hohes Talent bekundenden Messe einem nicht minder gelungenen komischen Singspiel „Der jenaische Wein- und Bierrufer" begegnen. Mit dem Meister der Fuge erlosch das Geschlecht der Bache keineswegs. „Insgesamt aber sind sie (des Meisters Kinder) geborne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kann, zumale meine itzige Frau gar einen sauberen Soprano singet und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget" — so heißt es in einem Briefe des Autors des „Wohltemperierten Klaviers". Des Meisters Sohn Philipp Emanuel stand bei den Zeitgenossen in höherer Gunst als er selbst (vergl. Heft 13). Die Kompositionen Friedemanns sind nicht zahlreich, was zum Teil durch das unstete, unerfreuliche Leben des Künstlers, dem doch 74 Lebensjahre vergönnt waren, seine Erklärung findet. Die Freude am Trunk raubte ihm jeglichen Halt, in Dorfschenken spielte er zum Tanze auf. Etwas leichtlebiger Art war auch Christian Bach; kaum neunzehn Jahre zählend, verließ er in Begleitung einer italienischen Sängerin Berlin. Als ihm ein Freund wegen der auch in seinen zahllosen Kompositionen herrschenden Leichtfertigkeit Vorwürfe machte und auf die ernstere Art seines Bruders Emanuel hinwies, erwiderte er: „Mein Bruder lebt um zu komponieren; ich komponiere um zu leben." Trotz seines respektablen Einkommens hinterließ der als Opernkomponist Gefeierte eine Schuldenlast von 30 000 Talern, die damals recht viel galten. Als Komponist von Oratorien, Klaviersonaten usw. ist endlich noch Christoph Friedrich, der Bückeburger Bach, der Beachtung wert. Der Schöpfer der „Matthäuspassion" besaß insgesamt zwanzig Sprößlinge, zwölf Buben und acht Mägdelein, von denen aber vielen eine nur kurze Erdenrast beschieden war.

In der Regel erweist sich das Talent der Söhne großer Männer in der Kunst ihrer Väter als klein; meisthin erscheint dies Talent jedoch noch kleiner, da die Welt es liebt, die Werke der bescheidener ausgerüsteten Söhne mit den Taten ihrer großen Väter emsig und streng zu vergleichen. Musikalische Fähigkeiten hatte Mozarts zweiter Sohn, der gleich ihm die Vornamen Wolfgang Amadeus trug, ererbt; unter der Schwere, unter dem Glanze des väterlichen Namens hatte dieser sehr zu leiden: mit dem Genius des „Don Juan"-Komponisten vermochte er natürlich nicht zu wetteifern — aber die Welt dachte, der Name „Mozart" verpflichtet, ebenso wie sie enttäuscht war, daß Siegfried Wagner auf „Nibelungentöne" verzichtete. Nicht erfolglos betätigte sich Adrien Boieldieu, der Sohn des Schöpfers der „Weißen Dame", als Opernkomponist. Gar mancher Tonmeister bewahrte die Welt vor dem Vergleich von Vater und Sohn, indem er von einer Nachfolge absah: unverheiratet starben Händel, Beethoven, Schubert, Auber, Bellini, Nicolai, Chopin, Brahms, Hugo Wolf, Bruckner, Robert Volkmann usw., kinderlos blieben die dem Ehebunde nicht abholden Meister Haydn, Gluck, Rossini, Tschaikowsky, Johann Strauß u. a.

Nach der Abschweifung zu den Söhnen der Tonmeister kehren wir wieder zurück zu den ihre Musikanlagen vererbenden Vätern der Meister, und zwar zu solchen, die die Musik als Beruf pflegten. Ich nenne den Tanzkomponisten Charles d'Albert, den Vater des Klaviermeisters und Komponisten der erfolgreichen Oper „Tiefland", ferner den seinerzeit hochgeschätzten Tonkünstler Michele Puccini, den Vater des „Butterfly"-Komponisten (auch der Großvater und Urgroßvater wirkten im Reiche der Tonkunst, der letzte war Kirchenkapellmeister und vererbte dem Urenkel seinen Vornamen Giacomo). Vater und Großvater, beide Musiker, weihten Vinzenzo Bellini in die Geheimnisse der Tonkunst ein. Der Vater des „Rosenkavalier"-Komponisten war Hornist in der Hofkapelle zu München, auch als Tonsetzer zeigte er sich; seine Wagnerfeindlichkeit vererbte er jedoch dem Sohne nicht. „Ich kann mir gar nicht vorstellen, Strauß, daß Sie ein solcher Anti-Wagnerianer sind, denn Sie blasen meine Musik so wunderschön!" sagte der Bayreuther Meister nach einer „Tristan"-Aufführung, worauf Franz Strauß unbeirrt, unbesiegt antwortete: „Was hat denn das damit zu tun?!" Wie dieser so betätigte sich auch Brahms' Vater als Hornist, später jedoch strich der Hamburger Spielmann den Kontrabaß; vom „unnötigen" Klavier wollte Brahms der Alte nichts wissen und somit gab er seinem Sprößling zuerst die Geige und das Cello in die Hand. „Mit sechs Jahren begann ich Musik zu studieren. Den ersten Unterricht erhielt ich von meinem Vater, Bartolomeo Cherubini, Professor der Musik" berichtete der Komponist des „Wasserträger". Bizets Vater war der Musik als Lebensberuf wohlgesinnt: „Der Junge muß mir auf das Konservatorium und Musik studieren" — entschied er, als er das Talent seines Sohnes bemerkte; er selbst erwarb seinen Lebensunterhalt als Gesanglehrer. In demselben Berufe finden wir Otto Nicolai, den Vater des Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor". Als Klavier- und Kompositionslehrer erfreute sich der Vater Carl Reineckes in Altona großer Beachtung. Unter den Kantoren seien die Väter Carl Loewes, Johann Adam Hillers und des Operettenkomponisten Jacques Offenbach erwähnt.

Darwin lehrte, daß die Geistesanlagen nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Großvater auf den Enkel sich vererben. Wenn wir die hier gebrachte stattliche und zudem bei weitem noch nicht erschöpfende Liste der musikalisch begabten Väter unserer Tonmeister betrachten, können wir der Lehre Darwins wohl schwer beipflichten, wenn wir auch auf manchen talentvollen Großvater trafen. Und wie steht es mit den Müttern unserer Meister? Wir gedachten ihrer nur wenig und nebenbei; ein paar Hinweise mögen noch Platz finden. Von seiner Mutter (sie gehörte gleich ihrem Gatten der Bühne an) erbte Lortzing den köstlichen Humor. Die erste musikalische Bildung erhielt Anton Rubinstein durch die Mutter: „Der Unterricht war ernst, streng ... Sie unterwies mich, weil sie selbst musikalisch gebildet war. Zu unserem Repertoire gehörten Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Herz, Clementi und andere damalige musikalische Größen" — erzählte der Tondichter (sein Vater widmete sich in dieser Zeit dem Gedeihen seiner gewinnverheißenderen Bleistift- und Stecknadelfabrik). Ebenfalls der Mutter verdankte Richard Strauß im Alter von viereinhalb Jahren den ersten Klavierunterricht. Bei Bizet

war es neben der Mutter die — Tante (eine Schwester der Mutter), eine geschätzte Pianistin, die den Musiksinn des Knaben zuerst ausbildete. Aber eine Mutter, von der der große Sohn das Kompositionstalent ererbt hat, will mir — wenigstens im Augenblick — nicht einfallen. Doch — darüber bin ich nicht betrübt, es wird ohnehin vom starken Geschlecht, von feurigen Söhnen, von behaglichen Vätern und von noch mehr rückwärtsschauenden „Großvätern" genug, übergenug komponiert — die von der Unmasse der eingesandten Lieder und Klavierstücke schier erdrückte Redaktion der „N. M.-Z." wird's bezeugen können!

Aus den Münchner Konzertsälen.

Die Leistungen des Konzert-Vereins-Orchesters haben sich dank der Tätigkeit *Ferdinand Löwes* in neuerer Zeit wieder allenthalben gehoben, wie dies an den Wiedergaben verschiedener Werke von Brahms und Beethoven, Bruckner zu ersehen war. Die neunte Symphonie des letztgenannten Meisters hat man freilich unter anderen Umständen von Löwe schon viel vollendeter gehört, ebenso die „Penthesilea" von Wolf, die trotzdem dieses Mal einen durchschlagenden und bedeutenden Erfolg errang. Von Novitäten soll der Berichterstatter in einer auswärtigen Zeitung hauptsächlich erzählen. Da bin ich nun in München ziemlich übel beraten, da es sich bei Novitätenerfolgen vorzugsweise um lokale Angelegenheiten handelte und uns eine allgemein interessierende Individualität fehlt. Daß *Weingartners* „lustige Ouvertüre", ein unterhaltsames Stück, nun auch an den Isarstrand gekommen, bedeutet kein Ereignis. Ebensowenig ist dies bei *Rüdingers* romantischer Serenade für kleines Orchester, op. 9, der Fall, und selbst von *Hermann Zilchers* Lieder-Zyklus „Hölderlin", für Tenor und Orchester wird es schwer, viel mehr zu sagen. Eines freilich hat Zilcher vor Rüdinger voraus, und das ist die ungleich größere Gewandtheit, Routiniertheit in der Faktur. Ist es auch recht fraglich, ob die Gedichte, die sich der Komponist zur Vertonung auserwählt, in ihrer Folge ein Bild von dem inneren Entwicklungsgang des Dichters zu machen fähig sind — das Programm bekundet diese Absicht, — so enthält immerhin Zilchers Partitur, rein musikalisch betrachtet, eine Reihe beachtenswerter Züge. Diese sagen dem Hörer zwar auch nichts Neues, von dem Komponisten, verraten aber immerhin, daß er sich von dem absoluten Schematismus, in dem er sich bisher bewegt, wenigstens im Klanglichen zu befreien beginnt. Die Aufführung bedeutete für Zilcher einen Erfolg, einen Erfolg an dem freilich auch der mitwirkende Solist, *Otto Wolf*, sein Teil hatte. Ich erwähne den Sänger um so lieber, als er in der der Novität folgenden Aufführung der Faust-Symphonie von Liszt ebenfalls Erfreuliches leistete. Im Gegensatz zu dem „Konzert-Verein" versucht die „Musikalische Akademie" Novitäten einzuführen, das heißt im vorliegenden Falle anderweitig bereits bekannte Werke erstmalig in ihren heiligen Hallen zum Erklingen zu bringen. *Maukes* stimmungsvolle symphonische Dichtung „Einsamkeit", *Straussens* „Don Quixote" wären hier zu nennen. Die Eigenart *Bruno Walters*, seine Gabe durch fein nuancierte Details mehr zu geben als durch eine großzügige Gestaltung, sie erwies sich vornehmlich bei Beethovens „Neunter". Zu den interessantesten Veranstaltungen des ganzen Winters gehörte das von *Max Reger* geleitete Konzert der ausgezeichneten „Meininger Hofkapelle", die ihre Artung und Tradition auch bei dieser Gelegenheit wieder voll bewährte. Die für München neuen Kompositionen des Meisters, ein Gesang für Alt und Orchester, „An die Hoffnung" (*Anna Erler-Schnaudt*) und einige symphonische Stimmungsbilder zu Böcklinschen Gemälden zeigen Reger auf den Bahnen moderner Orchestertechnik im tonmalerisch-illustrativen Sinn weiterwandeln, die er seit einigen Jahren betreten hat, die aber der spezifischen Münchner Musikkultur wenig Neuland mehr zu erschließen haben.

Zur ersten Aufführung in Süddeutschland kam in Münchens Mauern *Karl Prohaskas* „Frühlingsfeier" für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel, eine in großen Dimensionen angelegte Vertonung der gleichnamigen Klopstockschen Ode. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, das was der Komponist mit seiner Musik tatsächlich zu sagen hat, steht mit diesen großen Dimensionen, somit auch mit den Mitteln, die er in Anspruch nimmt, in keinem rechten Verhältnis und ist, wenn man alles das in Abzug bringt, was unter den Begriff der Routine fällt, nicht eben groß zu nennen. Die Art der instrumentalen Technik selbst schließt sich der von Mahler und seinen Nachfolgern im Jungwienertum geschaffenen an. Es ist klar, daß die Wirkungen, die hier mit allenthalben popularisierenden viertaktigen Kantilenen sentimentalischer Natur erreicht werden, zu einem vollen Publikumserfolg verhelfen. Um die Wiedergabe unter persönlicher Leitung des Komponisten machte sich die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" verdient.

Neben den vorzugsweise klassischen Programmen, denen sich die Kammermusik-Vereinigungen des „Münchner" und des „böhmischen" Streichquartettes widmen, wäre der Wiedergabe des großen B dur-Quartettes, op. 130, von Beethoven durch das Berliner Klingler-Quartett als einer erstklassigen Leistung zu gedenken. Das tüchtige Wiener Konzertvereins-Quartett beginnt neuerdings in München wieder festen Fuß zu fassen. Neben den bekannten einheimischen Solisten und ihren Vereinigungen, die ich dieses Mal nicht besonders anzuführen brauche, dringen auswärtige Künstler allenthalben in erfreulicher Weise durch: *Adolf Busch*, der talentierte junge Geiger käme hier als eine ernste Begabung in Frage, *Elena Gerhardt*, die glänzende Sängerin, zeigte sich auf der Höhe ihres Ruhmes, des Tenoristen Dr. *Lauensteins* Erfolge erscheinen gleichfalls allgemein, die technisch hochentwickelte Geigerin *Katharina Bosch* sei genannt.

*

Die Sinfonietta des siebzehnjährigen Erich W. Korngold hat *Löwe* im Konzertverein bekannt gemacht, und man mußte staunen, insofern man die Komposition für großes Orchester als die Leistung eines erst heranwachsenden jungen Mannes, der heute noch ein halbes Kind ist, bewertete. Die unglaubliche Routine, die, insbesondere auf den Gebieten des Orchestralen und Harmonischen, aus der Sinfonietta spricht, deutet auf ein Phänomen, leider ist dieses Phänomen aber nur ein charakteristisches für die Ueberkultur unserer Zeit. Daß Korngold nichts Selbständiges zu sagen hat, wird ihm gerade der nicht verübeln, der so gerne eine Begabung von natürlicher Entwicklungsfähigkeit in ihm begrüßen möchte. Daß aber in seiner Musik so gar nichts, so gar kein schöpferischer Kern steckt, von dem man wähnen möchte, er wird noch eigenartige Triebe entfalten, daß, mit einem Wort gesagt, nur die Routine aus ihrem Tun spricht und fast nirgends eine überschäumende quellende Jugendlichkeit zur Entfaltung drängt, das ist es, was die „Sinfonietta" trotz aller ihrer Vorzüge zu einer wenig erfreulichen Erscheinung stempelt. Die Novitäten, die Löwe im Winter 1913/14 aufführte, waren mit der „Sinfonietta" erschöpft. Das Programm des letzten Abonnementskonzertes, das zur Zeit der Abfassung meines Berichtes noch nicht stattgefunden, koppelte den „Zarathustra" von Strauß mit der „Achten Symphonie" von Bruckner zusammen und sprach somit eine Stillosigkeit allerersten Ranges aus. Zu den Stunden, die im Konzertverein reinsten Genüssen geweiht waren, gehörte die, in der *Sapellnikoff*, der Meisterschüler Sophie Menters, das A dur-Konzert von Liszt spielte. Von der „Musikalischen Akademie" wäre noch ergänzend zu berichten, daß *Bruno Walter* zwei Stücke für Orchester „presso il Clitunno" und „Scherzo orgiastico" von Alberto Gasco aufführte, an deren Stelle man gerne etwas Originelleres aus dem modernen Italien gehört haben würde. *Oskar Fried* dirigierte die phantastische Symphonie von Berlioz mit Schwung und Feuer, wenn auch nicht frei von Manieriertheit. Immerhin habe ich die beiden letzten Sätze nur selten von gleichem Temperament beseelt vortragen hören. *Busoni*, der im gleichen Konzert mitwirkte, hat als Klavierspieler trotz seiner imposanten Technik, man möchte sagen, grausam enttäuscht. Auch seine „indianische Phantasie" macht den Eindruck des Erkünstelten, so seltene und charakteristische Klänge sie im Besonderen enthält. *Ernst Knoch*, der schon früher in München aufgetreten, erschien abermals als ein musikalischer und geübter Dirigent, der sich auf Steigerungen, klangliche Wirkungen und lineares Gestalten versteht. Dennoch verdarb er sich bei Mozart und Wagner das Beste durch recht gesuchte Effekte. Auch die E dur-Symphonie von Hermann Bischoff erinnere ich mich noch gelungener gehört zu haben, so verdienstvoll auch Knochs Eintreten für das schöne, kräftige und von einem männlichen Ernst erfüllte Werk war. Zu nennen wäre schließlich noch das Orchesterkonzert, das *Ernst Hähner*, ein tüchtiger junger Kapellmeister leitete, und in dem unter anderem Straußens prächtige „Verführung" für Tenor und Orchester zu Gehör kam. Unter Röhrs Leitung hat der „Lehrergesangverein" die „Jahreszeiten" aufgeführt, wichtiger für die auswärtige Berichterstattung bleibt es, der „Münchener Bach-Vereinigung" zu gedenken, die unter *Alfred Sterns* Leitung für einige sehr selten gehörte Kantaten eintrat „Herr Jesu Christ wahrer Mensch und Gott" und „Die Elenden sollen essen". Das „Neue Streichquartett" lenkte die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf ein Quartett in d moll von J. Guy Ropartz, eine geistvolle Arbeit Franckscher Schule. Dr. *Hans Pfitzner*, für dessen Kammermusik es weiterhin eintrat, begleitete in eigener Person *Mientje Lauprecht van Lammen*, die bekannte technisch hochentwickelte Sängerin in ihrem Liederabend, neben dem der von *Lula Mysz-Gmeiner* fast einzig und allein noch anzuführen wäre. In einem Kompositionsabend des einheimischen Tonsetzers *Fritz Klopper* lernte man ausschließlich Kammermusik kennen. Man konnte dabei eine Begabung bewerten, die durchaus auf klassizistischen Bahnen wandelt, der es aber bis jetzt trotz mancher anerkennenswerter Züge noch an einer gewissen Konzentration zu fehlen scheint. Die

Konzertsaison des letzten Winters hat trotz einer großen Fülle von Veranstaltungen, die sich besonders zu gewissen Zeiten geradezu drängten, im allgemeinen und zumal im Vergleich mit den Ergebnissen früherer Jahre ein gewisses Abflauen des Interesses am öffentlichen Musizieren gezeitigt. Man würde dies in mehrfacher Beziehung als ein günstiges Zeichen deuten können — wäre nur an Stelle der verschwindenden Vielzuvielen die starke Individualität zu ersehen, die München zu wirklichen neuen Taten führt. **Willi Gloeckner.**

Vom Musikleben in Düsseldorf.

Dem Konzertleben unserer Stadt hat die impulsive und vielseitige Musikerpersönlichkeit des städtischen Musikdirektors Prof. *Karl Panzner* den Stempel aufgeprägt, und die von ihm geleiteten großen Orchesterkonzerte und Konzerte des städtischen Musikvereins stehen auf einer Höhe, die der Musikpflege der rheinischen Kunst- und Gartenstadt ein rühmliches Zeugnis ausstellt. Der sehr vielseitige Panzner ist vor allem der Mann der blühenden Orchesterfarben. Auch Brahms verliert bei ihm das Asketische, was ihm so manche Dirigenten im Bestreben nach Größe und Stil geben. Er beherrscht sein Orchester, das er auf große Höhe gebracht hat, wie ein Feldherr und nicht minder den Chor, und versteht beide zur Hergabe des Letzten zu befeuern. Für die moderne Musik ist er besonders prädestiniert. Liszt, Tschaikowsky, Strauß hört man von ihm vollendet. Er ist ganz der Mann, den wir hier brauchten, und wir freuen uns seines Besitzes.

In den Musikvereinskonzerten wurden als für hier neue Erscheinungen gebracht: Das Violinkonzert von *Goldmark*, ein teilweise fesselndes, das Melodische betonendes Werk, das der treffliche Geiger *Hubermann* prächtig spielte; das Chorwerk mit Orchester und Soli „Lernt lachen" von *Bleyle*; Bruckners Große Messe in f moll, bei der leider die Solisten versagten; das „Stabat Mater" von Verdi für gemischten Chor und Orchester, das ebenso stimmungsvoll wie dankbar ist; die Zweite Symphonie op. 60 von *Felix Woyrsch*, ein ehrliches Werk eines guten Musikers, der immerhin einiges Eigene zu sagen hat. Solistisch traten in diesen unseren ersten Konzerten der hervorragende Pianist *Eisenberger* mit dem Brahmsschen d moll-Konzert, sowie die ausgezeichnete Altistin Frau *Charles-Cahier* und der tüchtige Berliner Geiger *Wittenberg* mit Erfolg auf.

In den großen Orchesterkonzerten, die sich durch besonders stileinheitliche Programme auszeichnen, sind vier Abende den Klassikern, zwei modernen Komponisten, je einer den Romantikern, Tschaikowsky und Wagner-Liszt vorbehalten. An Novitäten gab es: *Scharrers* Symphonie in d moll „Per aspera ad astra", ein Werk, das Achtung für den Schöpfer erfordert, aber als Ding an sich wenig zu sagen hat; *Kauns* gefälliges, aber seichtes Klavierkonzert in es moll, gut gespielt von Frau *Chop-Groenevelt*; die packende Karnevalsouvertüre von *Braunfels*; *Norens* sehr interessante Kaleidoskop-Variationen, die großen Erfolg hatten auch durch Panzners wundervoll farbige und lebendige Ausdeutung; *Bleyles* Violinkonzert, das einen hübschen Mittelsatz hat, aber in den Ecksätzen stellenweise etwas versandet, von dem tüchtigen Geiger Kapellmeister *Reibold* gut musikalisch vorgetragen. Ein Tschaikowsky-Abend gestaltete sich zu einem besonderen Triumph für Panzner, in den sich die famose Pianistin *Ella Jonas-Stockhausen*, die das b moll-Konzert spielte, teilte. Der Karnevalsstimmung trug ein Abend mit „Klassischen Tanzweisen" von Rameau und Gluck bis zu Brahms, Dvořák und Johann Strauß in feiner Weise Rechnung.

Die Kammermusik wird in vornehmster Art von dem „Städtischen Musikverein" in drei Konzerten alljährlich mit nur allerersten Künstlervereinigungen gepflegt. In dieser Saison erschienen das Trio *Schnabel-Flesch-Gérardy*, dann an einem Abend vereinigt (Oktette von Mendelssohn und Svendsen) das Wiener *Fitzer-Quartett* und das *Brüssler Quartett*, und als letztes das *Rosé-Quartett*, die ja alle erstklassig sind und Erstklassiges boten. Dem Gipfel nahe und hinreißend durch Jugendfrische und -feuer ist das Wiener Konzertvereinsquartett[1] der Herren *Busch*, *Rothschild*, *Doktor* und *Grümmer*, die in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde auftraten. Wir besitzen auch zwei einheimische Streichquartette, die regelmäßig konzertieren, ohne indes bis jetzt höheren Ansprüchen gerecht werden zu können. Auf höherer Stufe steht das einheimische „Rheinische Trio", das mit einem Brahms-Abend vorteilhaft abschnitt.

Von Solisten lassen sich in der Hauptsache von auswärtigen Künstlern nur Pianisten hören, dagegen nur wenig Geiger. Da muß schon die Firma Tietz kommen und Konzerte arrangieren zu populären Preisen mit mehr als populären Programmen, bis Künstler wie *Manén* oder *Petschnikoff* sich hier hören lassen! Von Pianisten nenne ich den hervorragenden Musiker und glänzenden Klavieristen *Eisenberger*, der sich hier durchgesetzt hat, *Emil Sauer* und die bereits hochstehende Amerikanerin *Augusta Cottlow*. Von Geigern ließ sich außer den beiden Genannten nur noch *Burmester* in einem eigenen Konzerte hören. Von den Sängern ist mir die über eine geradezu vollendete Stimmbildung und Gesangstechnik verfügende *Hermine Bosetti* und *Hermann Gura* als Löwe-Sänger in Erinnerung geblieben. Für die nicht geringe Zahl lokaler Konzerte wäre in den meisten Fällen eine prophylaktische Kritik im Sinn der Abschreckungstheorie das einzig Angebrachte. Ist's nur hier so? Ueber die Städtische Oper ein andermal. **Eugen Honold.**

[1] Mit Ausnahme der Brüssler, die in diesem Jahre zum ersten Male vor leerem Saal spielten, sind alle diese Quartette in Stuttgart unbekannt. Red.

Kritische Rundschau

Cottbus. Im Stadttheater hat die Uraufführung der *Alfred Ernst*schen Oper „Das Fest auf Solhaug" unter großem Beifall stattgefunden. Alfred Ernst, der jetzt, nachdem er lange Dirigent bedeutender Orchester in Amerika gewesen ist, in der nördlich von Berlin gelegenen Kolonie Frohnau seinen musikalischen Interessen lebt, ist kaum ein dramatischer Musiker, und es war, wenn auch interessant, kein guter Einfall von ihm, zwei Jahre seines Lebens an diese Jugendarbeit Ibsens zu verwenden (allerdings hatte sie Bülow einst dem jungen Richard Strauß als Opernunterlage empfohlen, siehe Bülow-Briefe). Fast wörtlich hat Ernst den Ibsenschen Text komponiert, und nur am Schluß insofern eine Aenderung vorgenommen, als die Heldin nicht wie bei Ibsen ins Kloster geht, sondern (nach Anweisung Bülows) sich tötet. Diese poetische Lizenz ist aber sicher nicht so gut begründet wie die Ibsensche Fassung, der nach eigenem Ausspruch über dem Ganzen eine sommerliche Stimmung haben wollte. Die Umgestaltung des Schlusses wirkt wie ein Requisit der alten englischen Bühne, auf der um jeden Preis Blut fließen mußte; eine innere Notwendigkeit liegt für den Tod Margits nicht vor. Der Stoff des Werkes eignet sich gewiß für eine Oper; aber Ernst hätte sich seinen Text selber schaffen müssen, denn die dramatischen Gesetze des Dichters lassen sich mit den Gesetzen des dramatischen Opernaufbaus nur sehr selten vereinen. Ueberall, wo die Dichtung ihm entgegenkommt, im Balladesken und Lyrischen, gelingt es Ernst, ein klares und reines Bild zu geben, während er in der seelischen Ausdeutung der Charaktere und Zustände in der Dichtung über Ansätze nicht hinauskommt. Bemerkenswert ist und charakteristisch für die Arbeitsweise Ernsts, daß er längere Passagen des Dialogs lyrisch ansetzt, dann aber die Kraft verliert und im Sprechgesang weiter komponiert. Das Orchester weist eine Reihe gelungener und feiner Klangfiguren auf und erhebt sich zum Schluß in eine Folge echter und wahrer Musik. Die sehr umfangreiche Partie der Margit wurde von dem begabten Fräulein Olga Blomé (ab 1915 auf fünf Jahre an die Charlottenburger Oper als erste dramatische Sängerin engagiert) in künstlerisch hervorragender Weise gesungen. *-gh.*

Graz. Der Wiener Professor *Julius Wachsmann* hat sein „Hexlein", eine komische Oper in drei Bildern am Opernhause zur Uraufführung gebracht. Der gewandte *Richard Batka* hat die Handlung nach einer Novelle Fritz Wittels bühnengerecht gemacht. Sie spielt ums Jahr 1600 in Wien. Im ersten Bilde lernen wir die Hexenrichter Schwarzl, Finsterer und Duster, die in der schönen Jungfer Lois ob ihrer Männerverachtung eine Hexe wittern, und den lebensfrohen Studio Leopold Wölfinger, der sie überführen soll, kennen. Bei diesem Bilde scheint sich der Tondichter nicht sonderlich angestrengt zu haben. Weit bessere Werte bietet er im nächsten Aufzuge, einer sehr ansprechend ausgemalten Szene, in der Jungfer Lois gar fromm und züchtig zur Ruhe geht, und dann aufgeschreckt den Hexenspion im Kamine wahrnimmt. Der folgende Liebeszwiegesang enthält hübsche melodische Einfälle. Im letzten Bilde wecken Dichter und Komponist wesentlich erhöhtes Interesse. Das drollige Ausschnüffeln der jüngferlichen Kemenate durch die drei Hexenhamer, das abermalige Erscheinen des Liebhabers im Kamin und seine komische Beschwörung als vermeintlichen Teufel, die Blamage des dunkeln Ehrenmännertrifoliums und der schließliche Hochzeitsjubelchor machen, geschickt aufgebaut mit wirksamer Steigerung, besten Eindruck. Es ist durchaus gute, wahrhaftige Musik, die Wachsmann, jedoch ohne besondere Erfindungskraft und ohne starke moderne Farben, bietet. Das Werk fand, sorgsam von Kapellmeister *Ludwig Seitz* vorbereitet, steigenden Beifall. Am Schlusse wurde der Komponist mit dem reizenden Hexlein (*Olga Barko-Frank*) und den übrigen Darstellern oftmals gerufen. *Julius Schuch.*

Königsberg. Das Hauptereignis der letzten Monate war unstreitig die als Jubelfeier der „Musikalischen Akademie“ unternommene Aufführung der Achten Symphonie von *Mahler*. Nach monatelangen, mühevollen Vorbereitungen ging das hochbedeutsame Werk endlich unter Anteilnahme der ganzen Stadt der Verwirklichung entgegen. An der Spitze von 1000 Mitwirkenden konnte der Dirigent, Paul Scheinpflug, den wohlverdienten Dank für die gelungene — hinsichtlich Chor und Orchester sogar vortreffliche — Wiedergabe dieser Riesenchorsymphonie entgegennehmen. Auch die anderen musikalischen Vereine traten mit Aufführungen an die Oeffentlichkeit, so die „Singakademie“ (unter Prof. *Brode*) mit einer Aufführung von Haydns „Schöpfung“, der ausgezeichnet geschulte „Lehrergesangverein“ unter *K. Hausburgs* Leitung mit der Wiedergabe einiger moderner Werke, z. B. *W. Bergers* „Pharao“, *Hegars* „1813“, *Thuilles* „Landsknechtlied“. Auch die rüstig vorwärtsstrebende „Melodie“ zeigte sich mit ihrem neuen Dirigenten *Eduard Walther* schon größeren Aufgaben gewachsen. Das neue Königsberger Streichquartett (erste Violine Herr *Becker*) brachte an seinem zweiten Kammermusikabend Verdis selten gespieltes Streichquartett zu Gehör, und Frau *Lotte Rosenow* vermittelte uns die erfreuliche Bekanntschaft mit *Paul Scheinpflugs* „Worpswede“, einem Werke, das, im Reiche bekannter als bei uns, den Typus der modernen norddeutschen Landschaftsmusik erfolgreich vertritt. Sogar das Programm der „Königsberger Symphoniekonzerte“ wies dieses Mal eine wirkliche Neuheit auf, *Korngolds* „Schauspielouvertüre“, die mit Bewunderung und Beifall begrüßt wurde. — Im neuen Jahre stand im Theater Wagners „Parsifal“ im Vordergrunde. Berücksichtigt man, daß unser Stadttheater über ein Orchester von höchstens 60 Mann verfügt und daß die Träger der Hauptrollen bei uns beim besten Willen nicht Festspielkräfte sein können, so kann man, vorausgesetzt, daß man einer Besitzergreifung dieses Werkes durch eine bessere Provinzbühne nicht überhaupt entgegen ist, diese (durch Herrn *Frommer* musikalisch, Herrn *Moor* szenisch geleitete) Aufführung sehr wohl gutheißen. *Dr. E. Kroll.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Stuttgart hat sich zur Gründung einer Festspielvereinigung ein Ausschuß gebildet. Sie hat den Zweck, periodische Festspiele in den Hoftheatern zu veranstalten, und zwar in der Regel im Mai jedes Jahres einen Zyklus von fünf bis sieben Aufführungen. Es sind dafür sowohl neue Bühnenwerke der Oper und des Schauspiels als auch ältere in hervorragender Besetzung und künstlerischer Ausstattung vorgesehen.

— „Die Traumprinzeß“, komische Oper in drei Akten, Text von Robert Misch, Musik von *Wilhelm Gutmann*, hat ihre Uraufführung in der Hamburger Neuen Oper erlebt. Das Werk war von Direktor Erhard inszeniert und von Dr. Goehler einstudiert worden. Vom zweiten Akt an konnte der Komponist wiederholt auf der Bühne erscheinen.

— Schrekers Oper „Der ferne Klang“ ist nun auch im Hamburger Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters *Meyrowitz* und mit Frau Easton und Herrn Hensel in den Hauptrollen aufgeführt worden.

— *Engelbert Humperdincks* neue deutsche Spieloper „Die Marketenderin“, Text von Robert Misch, soll jetzt am Stadttheater in Köln noch in dieser Saison die Uraufführung erleben. Hoffentlich wird's nun wahr!

— Die neue Oper des Züricher Komponisten *Volkmar Andreae*: „Ratcliff“ (Dichtung nach Heine) soll auf dem diesjährigen Deutschen Tonkünstlerfest in Essen Ende Mai zur Uraufführung kommen. Das Ensemble des Düsseldorfer Stadttheaters wird das Werk zur Darstellung bringen.

— Die Wiener Hofoper will nach Ostern „Werther“, „Lucia von Lammermoor“ und Hugo Wolfs „Corregidor“ herausbringen. In der nächsten Saison soll die neue Oper von *Schillings*, „Mona Lisa“, aufgeführt werden.

— Der Wiener „Akademische Verband für Literatur und Musik“ hat an den Direktor der Hofoper *Gregor* einen offenen Brief gerichtet, in dem er ein würdigeres Repertoire verlangt.

— In der Wiener Volksoper hat die deutsche Uraufführung der Oper des tschechischen Komponisten *Karl Weiß* „Der Sturm auf die Mühle“ (nach der gleichnamigen Erzählung Emile Zolas) stattgefunden.

— Die erste amerikanische Aufführung von *Charpentiers* „Julien“ hat im Metropolitan-Opernhause unter dem Dirigenten Giorgio Polacco in New York stattgefunden. Caruso und Farrar sangen in den leitenden Partien. — „Die Meistersinger“ wollen, wie der Wagner-Biograph Finck in der „New York Evening Post“ schreibt, „im Metropolitan-Opernhause ihre frühere Popularität nicht wiedergewinnen, seit Toscanini sie dirigiert und alle die weisen Striche wieder ‚aufgemacht‘ hat, die Anton Seidl einst darin anbrachte.“

— Das Liszt-Fest, das in Altenburg vom 25.—28. April unter Leitung des Hofkapellmeisters Groß stattfinden wird, wird außer mehreren Werken Liszts eine Suite für Bläserchor von *R. Strauß* als Uraufführung bringen, ferner ein Streichquartett und eine Symphonie des Amerikaners Kelley, Lieder von Weingartner für Tenor und Orchester und Orchesterkompositionen von H. Unger.

— Man schreibt uns: Für das am 3. und 4. Mai in Dortmund (an der Kronenburg) stattfindende Musikfest zu Ehren von *Friedrich Gernsheim*, der im Juli ds. Js. sein 75. Lebensjahr vollendet, haben folgende Künstler ihre Mitwirkung zugesagt: Der Komponist, Frau Seret van Eyken (Gesang), Frau Lorle Meißner (Gesang), Herr Professor Henri Marteau (Violine), Frl. Guna Bräuning (Violine), Herr Gerard Bunk (Klavier), das Henri-Marteau-Quartett und das Philharmonische Orchester. Das Fest besteht aus einem Kammermusikabend und zwei Orchesterkonzerten. Als Dirigenten fungieren Professor Hüttner und der Komponist.

— In Heidelberg hat am 2. April das städtische Orchester das 25jährige Jubiläum seiner Gründung durch ein Monsterorchesterkonzert unter Beteiligung der benachbarten Hofkapellen, speziell der Karlsruher Hofkapelle gefeiert. Sein Dirigent, Generalmusikdirektor Dr. *Philipp Wolfrum* regte auch die Gründung des Orchesters auf Grundlage der städtischen Beamteneigenschaft mit an. Das Orchester ist innig mit dem musikalischen „Jung-Deutschland“ verbunden. Rich. Strauß, Max Reger, Engelbert Humperdinck, Max Schillings, Siegmund v. Hausegger, Hans Pfitzner, Siegfried Wagner und andere jüngere Komponisten (auch Ausländer) sind in Heidelberg viel aufgeführt worden. Mehrfach fanden dort Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt, zuletzt die große Franz-Liszt-Zentenarfeier.

— Als nachträgliche Gedenkfeier für Verdi hat der Bach-Verein Karlsruhe unter Mitwirkung des Kirchenchors zu St. Bonifazio, des Großh. Hoforchesters und erster Solokräfte der Hofoper des italienischen Meisters Totenmesse in großangelegter Weise aufgeführt. Unter Leitung des Hofkirchenmusikdirektors Brauer hinterließ das lange hier nicht mehr gehörte Werk einen tiefgehenden Eindruck. *Schw.*

— In Kassel hat vor den Spitzen der Behörden und zahlreichen geladenen Gästen die Einweihung der neuen Stadthalle stattgefunden, die im Herbst vorigen Jahres schon provisorisch zu den Veranstaltungen anläßlich der Tausendjahrfeier benutzt worden war. Ein Konzert wurde von der heimischen königl. Opernsängerin Margarete Kahse-Schuster, dem Oratorienverein, Philharmonischen Chor, Lehrergesangverein, Liedertafel und der Kapelle des 83. Inf.-Reg. unter den Dirigenten *Emil Kürsten*, *Grosse* und *Hallwachs* ausgeführt. Der Lehrergesangverein sang den 23. Psalm von Schubert in der Heubergerschen Bearbeitung und den Frankfurter Preischor 1813. Unter Hallwachs vereinigten sich die gemischten Chöre und sangen aus der Schöpfung „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, die Kapelle leitete unter Grosse mit der Klughardtschen Festouvertüre das Konzert ein. Die Akustik des großen Konzertsaales ist ausgezeichnet. *G. O. K.*

— In Berlin hat es eine Dame, die Pianistin *J. Riß-Arbeau*, fertig bekommen, in sieben Konzerten sämtliche Klavierwerke Chopins von op. 1 bis op. 65 zu spielen.

— Der Violin- und Viola d'amour-Virtuose *Conrad Berner* hat bei einer Aufführung der Johannes-Passion unter Prof. Dr. Kretzschmar in der Königl. Hochschule in Berlin beide Viola d'amour-Stimmen auf einer Viola d'amour in Originalgestalt gespielt.

— Eine musikalische Aufführung zum Besten der Jungdeutschlandgruppe Groß-Berlin hat als Programm nur Kompositionen von *Max Battke* gebracht.

— *Heinrich Grünfeld* hat zwei alte Stücke von Wilhelm Friedemann Bach und Mozart für Violoncell und Klavier bei Simrock erscheinen lassen. Dort ist auch die von *Ernst von Dohnányi* erstmalig gespielte „Suite nach altem Stil“, op. 24, erschienen.

— In Magdeburg ist das geistliche Oratorium „Jairus“ von *Fritz Zierau* vor ausverkauftem Hause mit unbestrittenem Erfolg aufgeführt worden.

— In Plauen ist die Symphonie in D dur von *Erwin Lendvai* aufgeführt worden; der anwesende Komponist hatte viel Beifall.

— Die Liedertafel Ulm hat zwei Choraufführungen gebracht, die besonderem Interesse begegnen mußten. Unter des Komponisten *H. E. Seyffardt* (Stuttgart) Leitung hörte man Bruchstücke aus seiner Oper „Die Glocken von Plurs“, die durch die geklärten Qualitäten der Musik die wärmste Anteilnahme erweckten. — Der verdienstvolle musikalische Leiter der „Liedertafel“, *Fr. Hayn*, führte Volbachs lebensvolles Männerchorwerk mit Baritonsolo und Orchester „König Laurins Rosengarten“ zu einem vollen Siege; es war die erste Aufführung, die der Tübinger Universitätsmusikdirektor in Württemberg hatte. *X.*

— In Brandenburg a. H. hat der Königl. Musikdirektor *Walther Schmidt* sein 50. philharmonisches Konzert unter allseitiger Anteilnahme veranstaltet. Eine große Zahl So-

listen von Weltruf (Joachim, d'Albert, Schnabel, Sarasate, Vecsey, Elman, Burmester, Petschnikoff, Carreño, Risler, Farrar, Dux, Herzog, Böhm van Endert usw.) weist die aus Anlaß des 50. Konzerts dem Programm beigegebene Liste auf. Der Dirigent wurde Gegenstand herzlicher Ovationen.

— Im 8. Symphoniekonzert des städtischen Orchesters in Bochum hat Musikdirektor *Merkert* u. a. drei Intermezzi von *H. F. Schaub* mit Erfolg aufgeführt. Auch der „Tasso" von Liszt stand auf dem Programm.

— Unter Leitung des neuen Geraer Hofkapellmeisters *Heinrich Laber* haben die vereinigten Hofkapellen von Weimar, Altenburg, Rudolstadt und Gera in letzterer Stadt in einem Festkonzert Beethoven, Brahms und Wagner gespielt.

— *Ludomir Rozyckis* Rhapsodie op. 33 für Klavier, Violine und Cello ist in fast allen Konzerten des ungarischen Streichquartetts gespielt worden.

— Ein Verein norwegischer Künstler ist in Berlin gegründet worden. Präsident ist Björn Björnson, Vizepräsident der Musiker Christian Schiött. Auf der Mitgliederliste steht u. a. der Komponist Christian Sinding.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Zum Gluck-Jubiläum.* Wir werden um Veröffentlichung folgenden Aufrufs gebeten: Die Gluck-Gesellschaft hat mich beauftragt, eine Sammlung der Briefe Christoph Wilibald Glucks vorzubereiten. Ich richte an alle Verehrer Glucks, insbesondere aber an die Besitzer von Autographen, die Bitte, mich auf die in ihrem Besitze befindlichen Gluck-Briefe aufmerksam zu machen, und mir möglichst die Originale oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen, und zwar unter folgender Adresse: An die Geschäftsstelle der Gluck-Gesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36 (Breitkopf & Härtel). Erich H. Müller.

— *Um die Kaiserkette.* Eine unerquickliche Affäre hat wieder mal das Kaiserpreissingen nach sich gezogen. Wie durch die Zeitungen bekannt geworden ist, hat die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" behauptet, daß der verstorbene Professor Fleisch durch „unbeschreiblich ungünstige Beurteilung im Gegensatz zu allen Preisrichtern" den „Kölnern" die Kette entrissen habe. Diese schwere Anschuldigung wurde natürlich lebhaft kommentiert. Dann meldete sich die Witwe des Verstorbenen mit einer Erklärung in der „Köln. Ztg." zum Wort, daß die Behauptung der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung" eine ungeheuerliche Verleumdung sei. Kein Wort davon sei wahr. Nun mußte das Blatt mit seinem Gewährsmann herausrücken: Geheimrat Professor Dr. *Max Friedländer* (Berlin) habe die Aeußerung getan zu Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in Gegenwart des Justizrats Dr. Viktor Schnitzler in Köln. Daraufhin folgte in den Zeitungen die Erklärung: „Geleitet von dem Wunsche, die unliebsamen öffentlichen Erörterungen über die Preisverteilung beim letzten Frankfurter Sängerwettstreit zu beendigen, erklärt der unterzeichnete Geheime Regierungsrat Friedländer, daß er die Ehrenhaftigkeit und Gewissenhaftigkeit des verstorbenen Herrn Professors Maximilian Fleisch zu Frankfurt a. M. niemals, auch nicht bei der Unterredung mit den beiden anderen Unterzeichneten über den Frankfurter Wettstreit, in Zweifel gezogen hat oder hat ziehen wollen. Im Anschluß hieran erklären die beiden anderen Unterzeichneten nunmehr auch ihrerseits, überzeugt zu sein, daß der verstorbene Herr Professor Fleisch sein Amt als Preisrichter in gewissenhafter Weise ausgeübt hat, wie sie denn auch an der Ehrenhaftigkeit des verstorbenen Herrn Fleisch nie gezweifelt haben. Berlin und Köln, den 3. April 1914. Maximilian Friedländer. Viktor Schnitzler. Fritz Steinbach." — Man kann nicht gerade sagen, daß mit der Kaiserkette ein besonderer Segen verbunden sei.

— *Von den Konservatorien.* Das 80 Köpfe starke, von Prof. *Willy Heß* geleitete Schülerorchester der Königl. Hochschule für Musik hat bei einem der letzten Schulkonzerte Werke von Richard Strauß und Max Reger „Till Eulenspiegel", „Tod und Verklärung" und die „Hiller-Variationen" gespielt, und zwar zum erstenmal. Dabei erinnert die Schweizerische Musikzeitung an folgendes: Als um die Jahrhundertswende der Schreiber dieser Zeilen als Zögling der „Hochschule" in Berlin auf der Bibliothek des Institutes nach der Partitur von Richard Straußens „Tod und Verklärung" fragte, da erwiderte ihm der Bibliothekar, der den Geist der Schule wohl kennen mußte: „Kommen Sie in 25 Jahren wieder, und ich kann Ihnen jetzt noch nicht versprechen, ob wir diese Partitur dann besitzen." — An das Königliche Konservatorium zu Dresden sind berufen worden als Hochschullehrer für Violoncello Herr Hofkonzertmeister Professor Georg Wille und als Hochschullehrer für Violine Herr Hofkonzertmeister Paul Wille.

— *Operettenjubiläum.* Am 3. April hat die „Fledermaus" von Johann Strauß ihr 40jähriges Jubiläum gefeiert. Die Wiener Zeitungen berichteten von einem „beispiellosen" Erfolg unter Leitung des Komponisten. Sehr scharf erklärte sich damals aber die Kritik gegen den Text: „Situationen, die man zur Not nur musikalisch nennen kann, sind hier durch einen Dialog voller haarsträubender Geschmacklosigkeiten aneinander gereiht, und schlechte Witze und schlechtere Kalauer jagen sich wie Ungeziefer an unreinlichem Ort. Uns ist vollkommen klar, daß den patentierten Faiseurs des Theaters an der Wien (C. Haffner und Rich. Genée) die Erkenntnis des Möglichen und Unmöglichen, des Passenden und Unpassenden gänzlich abhanden gekommen ist, wenn sie dieselbe überhaupt je besessen haben." — Was hätten jene Kritiker nun aber zu Texten wie „Puppchen, du bist mein Augenstern" gesagt, wo sie den reizenden Fledermaus-Text so zersausen?

— *Reisestipendien.* Der „*Neuen Bach-Gesellschaft*" sind von hochherzigen Gönnern wieder Mittel zur Verfügung gestellt worden, mit denen einer Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten aus Deutschland und Oesterreich der Besuch des am 9.—11. Mai stattfindenden VII. Deutschen Bach-Festes in Wien durch Reiseunterstützungen ermöglicht werden soll. Anträge zur Gewährung solcher Reisebeihilfen, deren Höhe je nach der Entfernung vom Festorte und der Anzahl der Gesuche bemessen werden wird, sind bis zum 20. April an die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig, Nürnberger Straße 36, zu richten. Berücksichtigt werden nur solche Gesuche, die von dem Ortskirchenvorstande oder einer anderen vorgesetzten Behörde unterstützt sind.

— *Ein teurer Spaß.* Das Pariser Gericht hat die Erben *Massenets* zu einer Entschädigung von 30000 Fr. an die Sängerin *Arbell* verurteilt, weil sie entgegen dem Willen des verstorbenen Komponisten die Titelrolle in der Oper „Cleopatra" der russischen Sängerin Kusnezow übertragen haben.

* * *

Personalnachrichten.

— Der Intendant der Münchner Hofbühnen, *Freiherr Clemens von und zu Frankenstein*, ist, obgleich er einen Probevertrag von zwei Jahren hatte, schon nach eineinhalbjähriger Tätigkeit durch Signat vom 30. März zum Generalintendanten befördert worden.

— *Robert Laugs*, dem Kapellmeister an der Kgl. Oper in Berlin, ist auf seinen Antrag für den nächsten Winter ein Urlaub gewährt worden, damit er seine noch bestehenden, weitgehenden kontraktlichen Verpflichtungen in Hagen erfüllen kann. Herr Laugs wird auch während des Urlaubs gelegentlich in Berlin dirigieren.

— Kammersänger *Ludwig Heß* hat sich nach zwei sehr erfolgreichen Tourneen jetzt wieder ständig in Berlin niedergelassen. Der Künstler will sich wieder ganz dem deutschen Konzert- und Oratorienberuf widmen, aber auch eine begrenzte Anzahl Schüler unterrichten.

— Musikdirektor *Artur Wolf*, der Kapellmeister des Flora-Orchesters in Köln, ist nach einem Probekonzert in der Koblenzer Festhalle von der dortigen Musikkommission einstimmig zum städtischen Musikdirektor von Koblenz gewählt worden.

— Der Kapellmeister des Mailänder Scalatheaters, *Serafin*, tritt von der Leitung dieser Bühne zurück. An seine Stelle tritt für italienische Opernmusik der Italiener *Marinuzzi*, während Werke Richard Wagners von *Artur Nikisch* einstudiert und dirigiert werden sollen. Es ist das erstemal, daß ein Deutscher Opernaufführungen im Scalatheater leitet.

— *Ernst Braunschweig*, der erste Regisseur des königlichen Opernhauses in *Berlin*, ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Der Verstorbene, der sich großer Achtung und Wertschätzung erfreute, hat zuletzt noch zusammen mit dem Generalintendanten, Grafen v. Hülsen-Haeseler, den „Parsifal" inszeniert. Ernst Braunschweig gehörte der königlichen Oper 38 Jahre an.

— Die „Internationale Stiftung Mozarteum" in Salzburg gibt den Tod Dr. *Robert Hirschfelds* bekannt, der als künstlerischer Beirat, als Inspektor und Mitglied des Direktoriums leider nur kurze Zeit gewirkt hat.

— Aus Speyer kommt die Nachricht vom Tode einer Idealistin, Frl. *Marie Retzer*. Sie hatte sich in Freundschaft mit dem Komponisten *Louis Lacombe* und seiner Familie vereinigt, und war dann nach dem Tode des Schöpfers der „Sappho" unablässig durch persönliches Einsetzen wie durch materielle Opfer bemüht, diesem Chorwerke die gebührende Anerkennung auch in deutschen Konzertsälen zu verschaffen. War Lacombe auch kein Richard Wagner, so ist das persönliche Verdienst des Frl. Retzer nicht geringer anzuschlagen, als das ihrer berühmten „Schwestern". Ehre ihrem Andenken!

Besprechungen und Anzeigen

Gottfried Rüdinger, op. 1: *„Märchenstunde“*, acht Klavierstücke, 2 Hefte je 1.80 M.; — op. 10: *„Sieben Bagatellen“*, vierhändige Klavierstücklein für Anfänger 2 M. (Wunderhornverlag in München). — Gottfried Rüdinger, von dem die Leser der „N. M.-Z.“ schon wiederholt feingearbeitete Klavierstücke kennen gelernt haben, zählt heute nach dem großen Erfolg, den seine „Romantische Serenade“ für kleines Orchester kürzlich in München errang, zu den wenigen jungen Musikern Süddeutschlands, von denen wir hohe und bleibende Werte erwarten dürfen. Den Klavierspielern hat Rüdinger zwei technisch ziemlich leicht zugängliche, aber sehr anregende und darum im Unterricht ungemein fruchtbringende Klavierhefte geschenkt, deren poetischer Gehalt dem Titel „Märchenstunde“ sehr nahe kommt. Es wird nichts erzählt oder illustriert, sondern es sind Stimmungen von rührender Einfachheit, heiterer Ruhe und beschaulicher Verträumtheit, unterbrochen von lebhaften Eindrücken einer fröhlichen Einbildungskraft. Die musikalischen Einfälle sind schlicht und sinnig und haben sich Formen geschaffen, deren erfreuliche Knappheit künstlerische Selbstzucht verrät und deshalb wird man dort, wo die rechte Hausmusik gepflegt wird, dieser feinen Kleinkunst nicht überdrüssig werden können. — Die vierhändigen Bagatellen hat Rüdinger bescheidentlich den Anfängern im Klavierspiel zugewiesen, und ich kenne in der Tat kein ähnliches Werk jener Literaturgattung, das dem Neuling so viel Anregung und Vergnügen bringen könnte wie diese sieben Stücklein. Wer nur erst auf der Klaviatur einigermaßen sich zurecht gefunden hat, dem erschließen sich hier durch die einfachsten Mittel — der obere Part ist ganz auf den Umfang einer Quinte bei ruhender Hand unter Vermeidung der Obertasten beschränkt — musikalische Werte, deren reizvolles Melos durch eine im guten Sinne zeitgemäße Harmonik gewürzt ist. Wem diese köstlichen Bagatellen durch einen verständigen Lehrer in der ersten harten Lernzeit nahe gebracht werden, den wird doppelte Lust zum Weiterarbeiten anwandeln. Der poetische Reichtum der Einfälle hebt diese Musik weit über den Bereich instruktiver Arbeiten empor zu der künstlerischen Bedeutung, die einigen Sachen von Robert Schumann zukommt, und darum wird auch der reife Musiker das wertvolle Heft mit wahrer Befriedigung aus der Hand legen.

Derselbe, op. 7: „Heimliche Idyllen“, sechs Stücke für Violine und Klavier, zwei Hefte je 2 M. (Wunderhornverlag, München.) Idyllisch ist der Grundzug dieser kleinen Suite, in der sich eine stille, ruhevolle Glückseligkeit, ein genußfreudiges Lebensgefühl zu stimmungsreichster Musik verdichtet hat. Um der leichten Grazie der ersten drei und der schwärmerischen Empfindsamkeit der beiden folgenden Stücke gerecht zu werden, bedarf es eines sorgsam abwägenden Geschmacks und eines mitschwingenden Temperaments. Technisch sind die Idyllen, vielleicht mit Ausnahme der letzten, nicht allzu schwer zu bewältigen. Wenn sie auch sicher im Haus und im intimen Kreis ihre besonderen Reize am unmittelbarsten mitteilen werden, so würden sie doch im Konzertsaal nichts von ihrer Wirkung einbüßen. *Joseph Haas (Stuttgart).*

Hakon Börresen: *Morceaux* à 1.25 M. Verlag *Hansen*. 1. Notturno al mare, eine wehmutvolle Klage über den Wassern, unterbrochen vom wilden Lied des Sturmes. 2. Menuett, reizend in Melodie und Rhythmus. 3. Caprice, zeichnet sich durch eine machtvolle Steigerung und prächtige Dissonanzen aus. 4. Marche pittoresque (M. 1.50), ein sehr wirkungsvoller Marsch, doch mehr auf äußere Effekte gearbeitet, etwas schwieriger als die drei ersten Stücke, die besonders zu empfehlen sind. *F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 14 bringt ein Originalstück für Violine und Klavier, „Scherzo“ von *Edgar de Glimes*. Der unsern Lesern bekannte Dresdner Komponist zeigt auch hier wieder seine leichte Hand im Komponieren; das Stück ist melodiös und flott, dabei nobel geschrieben; der Mittelsatz bringt die rechte Abwechslung. Im 7. Takt vom Schluß an gerechnet gehört das A als Achtel zu den drei andern Achteln.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. April, Ausgabe dieses Heftes am 16. April, des nächsten Heftes am 28. April.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Bücher.

Kapp, Jul., und *Kastner, Emerich:* Richard Wagners gesammelte Briefe. I. Band Lehr- und Wanderjahre 1830 bis 1843. Brosch. 3 M., gebunden 3.50 M. Hesse & Becker, Leipzig.

Johndorff, Rudolf: Das Tonsystem der Zukunft (Die dichromatische Tonleiter). Gelsdorf & Co., Berlin NW. 7.

Weber-Robini, Friedrich: Neuland! Praktische Beiträge zur Existenzfrage ausübender Künstler. Verlagsgesellschaft „Berliner Brummbär“, Berlin-Wilmersdorf.

Kurth, Dr. Ernst: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme 5 M. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Berlin.

Riemann, Hugo: Musiklexikon, 8. gänzlich umgearb. und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Erscheint in ca. 20 Lieferungen zu je 80 Pf., komplett brosch. ca. 16 M., komplett gebunden ca. 18.50 M. Max Hesses Verlag, Leipzig.

Wirth, Moritz: Parsifal in neuem Lichte. I. Heft mit Notenbeispielen und dem Ritt der Kundry, in Partitur 3 M. Oswald Mutze, Leipzig.

Briefkasten

E. K., D. Wir sind bereits versehen und danken für Ihr freundliches Angebot. Wegen der anderen Frage müssen wir erst Erkundigungen einziehen.

E. M. Die Angehörigen dieser Kategorien wird jeder Vorurteilslose als Fachleute ansehen. Es kommt ja auch stets auf das Können an; im übrigen haben wir diese Frage zunächst nun genug behandelt.

Brügg. Wir hatten erst in Heft 9 Auskunft darüber gegeben, daß die dem Allg. Deutschen Versicherungs-Verein a. G. in Stuttgart nahestehende Stuttgarter Mit- und Rückversicherungs-Aktiengesellschaft wertvolle Instrumente versichert. 2. Auch hier wieder unsere Bitte: wenden Sie sich auf direktem Wege an Ihren Musikalienhändler.

Lehrer M. in S. Mit Vergnügen werden wir Ihnen Antwort geben, wenn Sie sich als Abonnent ausweisen.

Dr. mus.! Die Notiz eines Blattes in Halle, die wir kürzlich zum Abdruck brachten, wird in folgendem berichtigt: „Wie mir auf eine Anfrage die Universität Halle mitteilt, wird der Musikdoktor nicht verliehen, Musikwissenschaft gilt jedoch als Hauptfach. Damit erledigt sich auch eine Anfrage des Herr F. M. — Wir bitten wiederholt, über alle derartigen Fragen auf direktem Wege Auskunft zu holen. Wenn z. B. jemand das Institut für Kirchenmusik in Berlin besuchen will, so ist es am zweckmäßigsten, über die Eintrittsbedingungen usw. an Ort und Stelle in Berlin anzufragen.

Vom Musiker-Beruf. Zwei Anfragen liegen uns wieder vor, die Rat wünschen, wie ein junger Musiker zu Brot kommen könne. In dem einen Falle handelt es sich um eine junge Dame, eine Geigerin, die ein großes Konservatorium in allen Fächern mit Note I absolviert hat und dann noch Schülerin von Berber war, also um eine zweifellose „Kraft". — Ja, wenn an den betreffenden Konservatorien Stellen nicht frei sind, nützt alles Talent nichts. Sie müssen eben so lange suchen, bis Sie Erfolg haben. Ein Universalrezept gibt es leider nicht. Der Musikerberuf ist eben überfüllt, wie alle anderen Berufe; und wenn Ihre Tochter Privatlehrerin werden will, so muß sie es ähnlich machen wie der junge Arzt, der Advokat: sich in einer günstig scheinenden Stadt niederlassen und dort ihre Werbetätigkeit beginnen. Dazu kämen natürlich öffentliche Konzerte in Betracht. Im übrigen wenden Sie sich auch, wie hier schon öfter empfohlen, an den Verband der Deutschen Musiklehrerinnen, Berlin, Frl. H. Ribbeck, Potsdamerstraße 124. — Der zweite Fall betrifft einen jungen Musiker, von dem Reger, ein strenger Lehrer, sagte, daß er nichts Neues mehr in der Musik lernen könne (was natürlich im rechten Sinne aufzufassen ist). Und nun sollen wir auch wieder raten, wie er zu Brot und Stellung kommt?. Hier käme der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, Vorstand Kapellmeister A. Göttmann, Berlin-Wilmersdorf, Kaiser-Allee 172, in Betracht. Im übrigen: anfangen als Musiklehrer, Männerchordirigent, dann sich um offene Stellen bewerben. Mehr können wir nicht tun. Viel Glück!

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 2. April.)

Romantiker. Gutgemeinte Versuche. Kenntnisse für selbständige, einwandfreie Arbeiten unzureichend.

L. S. „Auf der Wacht“ ließe sich noch realistischer behandeln. Im übrigen gut.

A. Sch—egg. Schlicht und innig. Der Volkston ist gut getroffen.

Bittersüß. Mit solchen Produkten sind Sie nicht konkurrenzfähig, obwohl Ihre Weisen gar nicht so übel klingen. „Ausfahrt“ ist rhythmisch inkorrekt dargestellt; 4 Achtel dürfen im 12/8-Takt nicht zu einer Halben zusammengezogen werden. „Thüringerland“ ist nicht einwandfrei im Begleitsatz. Auch die übrigen Lieder sind korrekturbedürftig. Die Bezeichnung „schallender Unsinn“ verdienen Ihre Noten nicht, Sie setzen sich auch keiner „Blamage“ aus, wenn Sie den betreffenden Dichtern Ihre Lieder zukommen lassen.

A. O., Br. Ihr solides Können bei gut fundamentierten Kenntnissen verdient Anerkennung und Aufmunterung. Kommt dazu noch eine beflügeltere Phantasie, dann werden Ihre Arbeiten an Bedeutung gewinnen. Zu den relativ besseren Leistungen gehören die von Ihnen selbst bezeichneten.

J. B., E. Befriedigend. Als Frühlingslied dürfte der Schülerchor noch origineller und belebter sein.

Notenschreck. Ein liebenswürdiger Attentäter, dem man seine Tat gern verzeiht, weil sie keine Untat ist. Daß der Marsch „verstohlenerweise im Bureau immer nur Takt für Takt“ entstanden ist, erhöhte unser Interesse an der frischen, sauber gesetzten Musik.

A. E—wein, K. Gute, beachtenswerte Anläufe eines ausgesprochenen Talents.

X. in A. Was Sie als Entwurf einer orchestral gedachten Symphonietta bezeichnen, ist ein formloser Niederschlag verschwommener Illusionen. Solche Klecksereien sollten Sie nicht aus der Hand geben. Versuchen Sie es nur mit jener Unterrichtsmethode. Lassen Sie sich von Ihren früheren Musiklehrern beraten, wo für Sie der geeignetste Platz in Bayern wäre.

K. Gr—ger, R—a. Sie lassen auf die beiden Walzer „Unter den Sternen“ und „In der Morgenröte“ die Serenade „Sonnenaufgang“ folgen. Eine Serenade ist eine Nacht- oder Abendmusik und würde besser „unter den Sternen“ gespielt. Wenn Sie in der zweiten Hälfte Ihrer „Morgenröte“ das vorgezeichnete fis nicht streichen, dann wird es nie zum Sonnenaufgang kommen. „Der Traum in der Mondnacht“ wäre besser ungeträumt geblieben. Sie sollten Ihre Arbeiten wenigstens von den gröbsten Schnitzern säubern lassen.

A. R. Ihre Spielmannsweisen hätten breiter ausgesponnen werden dürfen. Nach den Erläuterungen hierzu erwartet man erschöpfendere Illustrationen. Sonst gut.

J. Th. A., L—berg. Ihr Talent, von dem wir die beste Meinung haben, sollte zunächst einmal die Disziplin einer strengen künstlerischen Schulung kennen lernen. „Geheimnis“ verrät eine Neigung zu Geistreicheleien. Sie folgen schon nicht mehr ganz den Eingebungen Ihres natürlichen Empfindens. Derartige Arbeiten blieben ohne Erfolg und führten zu Enttäuschungen, vor denen wir Sie angesichts Ihres jugendlichen Alters bewahrt wissen möchten.

H. B. B. C. Die beiden Fugen sind gewichtige Argumente für Ihr Können. Nicht für die Reife Ihres Könnens, denn eine gründlichere Analyse führt zu der Annahme, daß Ihnen die kontrapunktische Vorschule nicht genügend Gelegenheit zur Beherrschung und Durchdringung der einschlägigen Materie geboten hat. Darum gelingt es Ihnen auch nicht, die an sich sehr interessanten Themen mit der erforderlichen Konsequenz durchzuführen. Auch das Lied „Im roten Mohn“ bietet nicht das, was wir erwarteten. — Ihre Frage wird Ihnen die Prüfungskommission für „Einjährige“ gern beantworten.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.	1914 Heft 15

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ein Charakterbild Giuseppe Verdis auf Grund seiner Briefe.[1]

Von ALFRED EINSTEIN (München).

Zum hundertsten Geburtstag Verdis hat die Stadt Mailand für ihren großen Bürger eine Form der Ehrung gefunden, die auch für uns Deutsche vorbildlich werden sollte. Sie hat natürlich auch nicht unterlassen, worauf wir uns bei Wagner so ziemlich beschränkt haben: sie hat Festaufführungen der Werke Verdis veranstaltet und durch den Auftrag an Enrico Butti, vor Verdis Musiker-Altersheim ein mächtiges Denkmal zu errichten, der italienischen *„Statuomania"* den gebührenden Tribut dargebracht. Aber sie hat auch zwei Gelehrten — einem auch auf musikalischem Gebiet heimischen Literarhistoriker von Ruf und einem jungen Musikhistoriker deutscher Schulung — die Aufgabe gestellt, Verdis hinterlassene Briefkonzepte[2] zu veröffentlichen und zu ergänzen, und hat dies Buch rechtzeitig in einem in jeder Beziehung[3] würdigen Bande von 760 Seiten herausgegeben. Damit ist Verdi ein Denkmal errichtet, das an eindrucksvoller Größe und Schönheit keinem aus Erz oder Stein etwas nachgibt.

Ein Denkmal freilich, gegen dessen Schaffung Verdi selber sich ebenso heftig gesträubt hätte wie gegen die Enthüllung einer ihm errichteten Statue. Mit Recht hat das Scherillo in seiner kurzen, aber glänzend geschriebenen Vorrede hervorgehoben. Der Italiener, der auf eine glänzende Vergangenheit der Epistolographie zurückblickt, verlangt ebenso wie von der öffentlichen Rede auch von dem publizierten Briefe ein hohes Maß formaler Abrundung. Als gerade Scherillo im Sommer 1880 intime Briefe Vincenzo Bellinis veröffentlichte — es war das erste Wagnis auf diesem Gebiet in Italien —, rief sein Büchlein einen Sturm der Entrüstung hervor, und auch Verdi schrieb am 18. Oktober 1880 an Arrivabene:

„... was für ein Zwang liegt vor, Briefe eines Komponisten ans Tageslicht zu ziehen? Briefe, die immer eilig, unsorgfältig, gleichgültig geschrieben sind: denn der Musiker weiß, daß er keinen Ruf als Schriftsteller zu wahren hat. Genügt es nicht, daß man ihn für seine Musik auszischt? Nein! Auch die Briefe! Ach, welche Plage, die Berühmtheit! Die armen kleinen berühmten Größen haben ihre Popularität teuer zu bezahlen! Niemals eine Stunde der Ruhe für sie, nicht im Leben und nicht im Tod!"

Dieser Widerstand hängt zusammen mit Verdis mächtig entwickeltem Unabhängigkeitsgefühl: die Oeffentlichkeit hat kein Recht auf die private Persönlichkeit des Künstlers — ihr gehört das W e r k und sonst nichts. Man hat sich also damit abzufinden, daß diese Publikation dem entschiedensten und hundertmal aufs leidenschaftlichste geäußerten Willen des Meisters aufs stärkste zuwidergelaufen wäre. Aber, seine eigenen Briefe sind nicht der Art, wie er oben Musikerepisteln charakterisiert hat. Daß ihnen die formale Glätte oder Abrundung abgeht, ist für uns Deutsche wenigstens ein Vorzug und beginnt es immer mehr auch für die Italiener zu werden. Sie sind eilig geschrieben, ja: das beweist das aufatmende „addio addio" am Ende fast jedes Freundesbriefes, das wie ein „Gott sei Dank" klingt; aber gleichgültig, unsorgfältig sind sie so wenig als die musikalische Arbeit Verdis: Sie sind gedrängt, kurz, sachlich, ohne Redensarten, scharf und klar, von dem gewaltigen Impetus wie eine seiner Melodien oder Opernszenen: hier, wie immer, besteht eine Einheit in allen Aeußerungen eines bedeutenden Mannes!

Verdis Konzeptbücher reichen, mit einigen bedeutenden Lücken, vom Jahre 1844 bis zu seinem Todesjahr; was Verdi darin aufzeichnete, waren natürlich Briefe, die er als Dokumente rasch zur Hand zu haben wünschte: Geschäftliches, Antworten auf Hostilitäten, „öffentliche" Briefe. Der Briefwechsel mit Verlegern und Impresari nimmt den größten Raum ein, und, weit entfernt uninteressant zu sein, gibt er den ungewöhnlichen Menschen in gewissem Sinne schon ganz. Am besten stimmt da der Vergleich mit dem Großbauern, der Verdi ja tatsächlich war. Er ist ruhig, bestimmt, sicher, kennt sich und seine Leute; er stellt seine Bedingungen und wacht genau darüber, daß sie erfüllt werden mit der Peinlichkeit, mit der er selber seinen Verpflichtungen nachkommt. Er versteht zu

[1] *Anm. der Red.* Die „N. M.-Z." hat bereits in Heft 5 und 9 dieses Jahrgangs Auszüge aus den Briefen Verdis veröffentlicht. Der heutige Aufsatz begnügt sich aber nicht mit bloßen Wiedergaben von Stellen aus dem hochinteressanten Buche, sondern sucht das Charakterbild des Künstlers und Menschen Verdi auf Grund der Briefe in schärferer Beleuchtung erstehen zu lassen.

[2] I Copialettere di Giuseppe Verdi. Pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo.

A cura della Commissione esecutiva per le onoranze a G. V. nel primo centenario della nascità Milano 10. Ottobre 1913.

[3] Mit einer Einschränkung! Die beigegebenen Porträts durften nicht im gewöhnlichsten Netzdruck kommen; auch die Faksimile sind infolge der Papierwahl nicht ganz scharf geraten.

fordern. Lumley, der Direktor von Her Majestys Theater in London, hat seinen Dirigenten Costa an die Konkurrenzoper von Coventgarden verloren und sucht Ersatz in Verdi. Nun denn, Verdi will auf drei Jahre (1849—51) kommen, dirigieren und jedes Jahr eine Oper komponieren; dafür verlangt er pro Jahr 90 000 Franken, Landhaus und Wagen; auch der Textdichter geht auf Lumleys Kosten. Er ist auch mißtrauisch wie ein Bauer. Am 4. Juli 1846 fordert ihn Flauto, der Impresario von San Carlo zur Komposition einer Oper auf und läßt ein paar Redensarten fallen wie: Verdi möge den Napolitanern ein bißchen „grün" sein. Verdi, der den Napolitanern gar nicht grün zu sein seine bestimmten Gründe hat, sucht in jedem Wort des Impresario ein Versteck und pariert in seiner Antwort jede vermeintliche Spitze. Er braucht die Neapolitaner, die seine Alzira schlecht empfangen haben, nicht: wenn er will steht ihm die Große Oper offen! Ein anderer köstlicher Brief ist der vom 5. Juni 1859 an den römischen Impresario *Vincenzo Jacovacci*, der unter Preßkabalen den „Maskenball" herausgebracht hatte, und dafür bei Ricordi die Preise drücken zu dürfen glaubte. Wenn ihm moderne Autoren zu teuer kämen, meint Verdi, „so stöbert im klassischen Repertoire, das der Oeffentlichkeit gehört, und Ihr werdet mit ein paar Baiocchi davonkommen. Ihr braucht drei Opern? Hier: *Nina Pazza* von Paisiello, *Armida* von Gluck, *Alceste* von Lulli. Mit ihnen, außer der Ersparnis, seid Ihr sicher, Euch weder mit den Zeitungsschreibern noch anderen Leuten herumschlagen zu müssen. Die Musik ist schön, die Autoren sind tot, werden seit einem, seit zwei Jahrhunderten von allen gelobt, und werden weiter gelobt werden, und wäre es auch nur deshalb, damit man denen eins anhängen kann, die noch nicht die Narrheit begangen haben zu sterben."

Wie Verdi nicht mit sich „handeln" läßt, so ist er auch darin dem Bauern unähnlich, daß er nicht pfiffig ist. Wer sich einen Begriff von seiner Geradheit, Entschiedenheit, seiner Abneigung gegen alles Winkelwerk (Cavilli) machen will, lese den Brief an Ricordi vom 23. März 1852. Einmal passiert es dem Meister trotz Besonnenheit und Konzeptbuch, daß die Eigentumsfrage der französischen Bearbeitung des Troubadour unklar ist, mit andern Worten, daß er in den Verdacht gerät, ein Eigentumsrecht ein und desselben Werkes zweimal verkauft zu haben. Und hier, wo ihn Gedächtnis und Dokumente im Stich lassen, will er die Sache vom Halse haben, koste sie was sie wolle. Ist er seiner Sache aber sicher, wie etwa bei einer der Kontroversen mit Ricordi, ist es drollig zu beobachten, wie wenig zugänglich er für die lebhafte Gestikulation und die Sentimentalitäten seines Verlegers ist. Er beachtet sie gar nicht, geht unbeirrt immer wieder auf den Kern der Sache los, sagt bloß: „Du schreibst mir da einen wunderschönen Brief, der Dich aber gar nicht entschuldigt." Und diese Ruhe, Ueberlegtheit und Bestimmtheit ist dieselbe, ob es sich um das Honorar für Aida, um die Gründung eines Hospitals, oder um die Bestellung von Magnolien, um den Tausch einer Flinte handelt. Schon anno 1846, in einem Brief an die Freundin Emilia Morosini, scherzt er: „Wer weiß, ob ich eines Morgens nicht als Millionär aufwache! Was für ein schönes Wort mit vollem, schönem Sinn! Wie leer, im Vergleich damit, Ruhm, Ehre, Geist usw.!" Das hätte, mit dem halben Ernst, der dahintersteckt, Wagner nie sagen können.

Wir sprachen oben von der heftigen Abneigung Verdis gegen die Beschäftigung der Oeffentlichkeit mit seiner Person. Er empfindet sie als Angriff auf seine Unabhängigkeit, als einen Eingriff in seine Selbstbestimmung, als eine Ungehörigkeit. Seine Landsleute wollen ihm zu Ehren in Busseto ein Theater errichten: er wehrt ab, so leidenschaftlich er nur kann; er ermahnt die Gemeinde in seiner Eigenschaft als Abgeordneter, die Gelder für den Theaterbau dem finanziell bedrängten Staat zur Verfügung zu stellen; sein Widerstand klingt aus in den Aufschrei: „ein einziges Ding verlange ich von Euch: Ruhe, und wenn Ihr wollt, auch Vergessenheit!" Er ist den Bussetanern nichts schuldig. Wohl, er hat vor 32 Jahren aus Gemeindemitteln 1200 Franken erhalten, und die moralische Verpflichtung, sein Dank wird immer bleiben. „Aber ich hebe den Kopf und sage voll Stolz: meine Herren, ich habe Ihren Namen ehrenvoll in alle Teile der Welt getragen! Das ist 1200 Franken wert!" Am empfindlichsten wird er, wenn man über seinen Kopf hinweg eine Bestimmung trifft, in der Voraussetzung seiner Zusage über ihn verfügen zu dürfen glaubt. Der Sänger Maurel imputiert Verdi, er habe ihm versprochen, die Rolle des Jago für ihn zu schreiben: Verdi weist das scharf und bestimmt zurück. Die tausend Aufforderungen, irgend einer Vereinigung zu wirklich oder angeblich kunstförderlichen Zwecken seinen Namen als Mitglied, Ehrenmitglied oder Vorstand herzugeben, lehnt er ausnahmslos ab, und die Ablehnung erfolgt mit besonderer Gereiztheit, wenn die Ernennung ohne sein Wissen schon erfolgt ist. Nur in einem Falle macht er eine Ausnahme, als er zum Ehrenmitglied des Vereins Beethovenhaus in Bonn ernannt wird. An Joachim schreibt er damals (7. Mai 1889) den charakteristischen Brief:

„Obwohl von Natur abgeneigt an irgend einer Feier öffentlichen Charakters teilzunehmen, so kann ich doch in diesem Falle die Ehre, die mir angeboten wird, nicht ablehnen! Es handelt sich um Beethoven! Vor diesem Namen neigen wir alle uns in Ehrfurcht."

Und als Gegenstück ein Brief an einen gewissen *V. Rocchi*, der ihm eine seiner Arbeiten zugeschickt hatte, und, anno 1888!, die Unverschämtheit besaß, Verdi mit der Glosse zu mahnen, zu seiner Zeit sei Grüßen Artigkeit gewesen — Antworten ... Pflicht:

„Herr!

Sie erlauben sich mir eine Lektion zu erteilen, die ich zurückweise.

Und ich stelle meinerseits die Frage:

Warum schicken Sie, der Sie mich nicht kennen, mir eine Ihrer Arbeiten?

Und weshalb sollte ich mich damit befassen?

Wissen Sie, wieviel Briefe, Artikel, Kompositionen ich täglich von allen Seiten erhalte? Und ich sollte verpflichtet sein auf alle zu antworten?

Ich sollte es, sagen Sie: ich dagegen sage, es wäre eine wahre Tirannei zu verlangen, ich sollte meine Zeit mit der Beantwortung aller Briefe, und der Prüfung all der Artikel und Kompositionen verlieren, die fast immer albern und unnütz sind.

P. S. — Ich erinnere mich Ihres Buches nicht mehr recht; aber wenn es im August geschickt wurde, so ist es auf meinem Landgut, von wo ich es Ihnen gleich nach meiner Rückkehr zusenden werde."

Wie Verdi über Journale und Reklame dachte, kann man sich danach ungefähr vorstellen. Und wie er da immer auf dem Sprunge zur Abwehr und Verteidigung ist, so duldet er auch von seinen Allernächsten keine Einmischung in seine ureigensten Angelegenheiten. Es ist wenig bekannt, daß Verdi mit seiner zweiten Gattin lange Jahre in freier Verbindung lebte: unsere wohlerzogenen Biographen [1] verlegen schamhaft die zweite Heirat Verdis zehn Jahre früher als sie tatsächlich stattfand, am 29. April 1859. Man lese in dem Briefe vom 21. Januar 1852 an Antonio Barezzi, den Vater seiner ersten Frau, mit welcher Würde Verdi jede Befleckung seiner Gemeinschaft mit Giuseppina Strepponi abweist. Auch der Gattin Verdis ist übrigens in dem Bande ein briefliches Ehrendenkmal errichtet, das das wunderbare Verhältnis Verdis zu seiner Frau, die Höhe und Geistigkeit dieser Ehe, genügend begreiflich macht; Giuseppina steht uns mindestens so hoch als Chiara und andere weibliche Namen.

Niemand ist mehr Privatperson als Verdi. Die Revolution von 1848 verlebt er in Paris. Und hier steht sein

[1] Z. B. die bei Reclam erschienene Biographie von Max Chop.

Verhalten zu dem Wagners in schlagendem Gegensatz. Am 9. März schreibt er an Appiani:

„Ich kann Ihnen nicht verhehlen, daß ich mich mächtig unterhalte, und daß nichts bisher meine Träume hat stören können. Ich tue nichts, gehe spazieren, höre unendlich viele Albernheiten, kaufe ungefähr zwanzig Zeitungen im Tag (wohlgemerkt ohne sie zu lesen), nur um den Verfolgungen der Verkäufer zu entgehen, die mich in Ruhe lassen, wenn sie ein Bündel Zeitungen in meiner Hand sehen — und lache, lache, lache. Wenn nichts von Wichtigkeit mich nach Italien ruft, so will ich den ganzen April hier bleiben, um mir die Nationalversammlung anzuschauen. Ich habe alles gesehen, was an Ernstem und Komischem sich bisher ereignet hat (wobei ich Sie zu glauben bitte, daß g e s e h e n heißen will: m i t e i g e n e n A u g e n) und will nun auch den 20. April sehen ..."

Aber, hier handelt es sich eben um Pariser Ereignisse; die Vorgänge in der Heimat erregten ihn dann doch so stark, daß er Anfang April in Mailand, das am 18. März sich erhoben hatte, eintraf. Er verfolgt in der großen Zeit des r i s o r g i m e n t o alle Vorfälle mit dem ganzen Ungestüm seines Naturells, dem ganzen Scharfblick seines Geistes, der ganzen Sicherheit und Untrüglichkeit seines Rechtssinnes. Es ist bekannt, wie er Cavour zu Liebe sich zur Annahme eines Deputierten-Mandats bewegen ließ; weniger bekannt, daß er 1861 mit Cavour die Einrichtung von stehenden Nationaltheatern in Turin, Mailand, Neapel im Zusammenhang mit staatlichen Konservatorien beriet. „Es war ein Vorsatz — durchführbar nur mit Cavour, unmöglich mit anderen Ministern ..." Später hat Verdi über die italienischen Konservatorien und über die Möglichkeit stehender Theater in Italien gleich skeptisch gedacht. Seine Beobachtungen in der ersten Kammer genügten ihm, um 1865 eine Wiederwahl abzulehnen, denn in der Kammer „wird immer Streit gesucht und Zeit verloren". Er verachtet die Parlamentarier; selbst „in den besten steckt nur Eitelkeit und Eigenliebe; alles läuft auf Personalien hinaus." Ein reizendes Zeugnis für seinen Rechtssinn ist sein Urteil über Pio Nono, bei der Nachricht vom Tode des vielgeschmähten Papstes (1878):

„Armer Papst! Sicherlich, ich bin nicht für den Papst des Syllabus, aber ich bin für den Papst der Amnestie und des B e n e d i t e, G r a n D i o, l'I t a l i a ... Ohne dies, wer weiß, wo wir heute wären!

Man hat ihn beschuldigt, er sei zurückgewichen, habe es an Mut fehlen lassen und habe es nicht verstanden das Schwert Julius II. zu schwingen! Zum Glück! Auch angenommen, er hätte 1848 die Oesterreicher aus Italien hinauswerfen können, was hätten wir jetzt? Eine Pfaffenregierung! wahrscheinlich die Anarchie und die Zerstückelung! ... Besser so! Alles was er an Gutem und Schlimmem getan hat, ist zum Besten des Landes geraten; und im Grunde war er eine gute Natur und ein guter Italiener, ein besserer als so viel andere die immer V a t e r l a n d, V a t e r l a n d schreien, und ... Also Friede mit ihm, mit diesem armen Papst!"

Ist es Zufall, oder ein Zeichen des edlen Naturells von Verdi, daß die Briefe kein Wort gegen Oesterreich und die Oesterreicher enthalten? Verdi hat Napoleon III., hat die Franzosen abwechselnd geliebt und — nach Tunis 1881 — gehaßt; die Deutschen hat er, weiß der Himmel, nie leiden können. Am 30. September 1870 schreibt er an Clarina Maffei:

„Der Unstern Frankreichs senkt mir ebenso wie Ihnen die Verzweiflung ins Herz! ... Es ist wahr, die Aufschneiderei, die Unverschämtheit, die Anmaßung der Franzosen war und ist, trotz all ihrem Elend, unerträglich; aber Frankreich hat schließlich doch der modernen Welt die Freiheit und Bildung gegeben. Und wenn es fällt, wird — täuschen wir uns nicht! — unsere ganze Freiheit, unsere Bildung fallen. Unsere Schriftsteller und unsere Politiker mögen nur das Können, das Wissen und sogar (Gott verzeih es ihnen) die Kunst dieser Sieger preisen; aber wenn sie ein bischen tiefer in sie hineinschauten, sähen sie, daß in ihren Adern noch immer das alte gotische Blut fließt, daß sie von einem maßlosen Hochmut sind, hart, unduldsam, Verächter von allem was nicht deutsch ist, und von einer grenzenlosen Habgier. Menschen von Kopf, aber ohne Herz; eine starke Rasse, aber keine gebildete. — Und dieser König, der immer Gott und die Vorsehung im Munde führt, und mit Gottes Hülfe den besten Teil Europas vernichtet! ... Was für ein Missionärtypus!"

Sein Urteil über das Institut der deutschen Oper entspricht dieser Generalansicht. Als 1876 wieder die Frage des italienischen Repertoire-Theaters erörtert wurde, schrieb er an Arrivabene:

„Das Repertoire-Theater wäre eine sehr gute Sache, aber ich halte es für unausführbar. Das Beispiel der Pariser Oper und das Deutschlands hat für mich sehr geringen Wert, da in all diesen Theatern die Aufführungen elend sind. An der großen Oper: glänzende Inszenierung, in der Treue und dem Geschmack des Kostüms allen Theatern überlegen, aber der musikalische Teil ganz schlecht, die Sänger stets sehr mittelmäßig (seit ein paar Jahren Faure ausgenommen), Orchester und Chor verdrossen und ohne Zucht. Ich habe an diesem Theater Hunderte von Aufführungen gesehen, und nie und nimmer eine gute musikalische Ausführung. Aber in einer Stadt von drei Millionen Einwohnern und mindestens 100 000 Fremden gibt es immer 2000 Leute, die den Saal füllen, auch bei schlechter Aufführung.

In Deutschland sind die Orchester und Chöre aufmerksamer und gewissenhafter, sie machen ihre Sache genau und gut; trotzdem habe ich in Berlin elende Aufführungen gesehen. Das Orchester ist stark und spielt auch derb. Die Chöre nicht gut, die Inszenierung ohne Charakter und Geschmack. Die Sänger ... oh die Sänger schlecht, ganz und gar schlecht. Ich habe heuer in Wien die Meslinger[1] (ich weiß nicht ob ich richtig schreibe) gehört, die als die deutsche Malibran gilt. Lieber Gott! Eine armselige, müde Stimme, barocker und ungeschliffener Vortrag, ungeschicktes Spiel. Die drei oder vier ersten Sängerinnen von Ruf bei uns sind ihr an Stimme und Gesangsstil unendlich überlegen, und im Spiel wenigstens gleich.

In Wien (das heute das erste deutsche Theater ist!) sind die Dinge besser von seiten der Chöre und des Orchesters (beide ausgezeichnet). Ich habe mehreren Aufführungen beigewohnt und habe die Ausführung der Massen sehr gut, die Inszenierung mittelmäßig, die Sänger unter der Mittelmäßigkeit gefunden. Aber die Aufführung macht für gewöhnlich wenig Mühe: das Publikum (es sitzt im Dunkeln) schläft oder langweilt sich, klatscht am Schluß jedes Aktes ein wenig Beifall, und am Ende der Aufführung geht es heim, ohne Verdruß und ohne Begeisterung. Das mag für jene nordischen Naturen gehen; aber wage eine solche Aufführung einmal in einem unserer Theater, und Du wirst sehen, was für eine Sinfonie Dir das Publikum komponieren wird!"

Verdi war, im Leben wie in der Kunst, ein Italianissimo, ebenso weit entfernt von der deutschen Kunst (auch der Beeinflussung durch Wagner), wie von der Kunst der Pariser Großen Oper. Will man Verdi verstehen, so hat man die Art seiner Kantabilität zu untersuchen, das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester in seinen früheren und letzten Werken — das Beste, was darüber zu finden ist, hat vor kurzem Alfred Heuß in einem Artikel „Verdi als melodischer Charakteristiker" gesagt. Die Gesangslinie ist bei Verdi die Trägerin des Ausdrucks, das Orchester, in seinen charakteristischsten Werken, Hintergrund: die Folge der unmittelbare, hinreißende Eindruck, der romanische H u m a n i s m u s, im Gegensatz zu dem symbolisch vermittelten Eindruck, wie er aus dem „germanischen" Ver-

[1] Der Vergleich mit der Malibran zeigt, daß es sich wirklich nur um eine Altistin, also die Meißlinger, handeln kann; man dächte sonst eher an Amalie Materna.

hältnis von Gesang und Orchester entspringt. Freilich, die künstlerische Höhe Verdis ist dabei das Entscheidende, das, worin er in den besseren Werken ganz, in den übrigen immer ein paarmal vor dem strengsten Auge besteht, seine menschliche und künstlerische Lauterkeit, Reinheit; seine Liebe zum E i n f a c h e n, sein Wissen, daß das Einfachste zugleich immer das S t ä r k s t e. „Die Kunst, der es an Unmittelbarkeit, an Natürlichkeit und Einfachheit fehlt, ist nicht mehr Kunst.“ Aus dieser Gesinnung verabscheut er die harmonischen Gesuchtheiten, die orchestralen Künstlichkeiten in der Oper; vor allem aber hält er den Einfluß der deutschen Instrumentalkunst für eine nationale Kunstgefahr. Die überall in Italien auftauchenden Quartettvereinigungen haßt er geradezu, obwohl er in Neapel im März 1873, um eine gezwungene Muße auszufüllen, selber ein Quartett schreibt: ein Quartett freilich, das vielleicht eine Art Aufruf darstellt, zum Cantabile zurückzukehren! Aus dem April 1878 hat sich da ein bezeichnender Briefentwurf Verdis erhalten:

„Wir alle tragen, ohne es zu wollen, bei zu dem Ruin unseres Theaters. Vielleicht ich, Ihr usw. usw. gehören zu diesen Leuten. Und wenn ich Ihnen Dinge sagen sollte, die augenscheinlich der allgemeinen Ansicht widersprechen, so sagte ich, daß die ersten Ursachen in Italien die Quartettvereinigungen waren; und eine neuerliche Ursache der Erfolg, den das Scala-Orchester in Paris für seine Ausführung — nicht für die ausgeführten Kompositionen — davongetragen hat. Das ist meine Meinung: steinigt mich nicht ... Die Gründe dafür zu sagen, wäre zu langwierig. Aber in Teufels Namen, da wir in Italien sind, warum machen wir deutsche Musik? 12 oder 15 Jahre sind's her, ich erinnere mich nicht, ob in Mailand oder sonstwo, da ernannten sie mich zum Vorsitzenden einer Quartettvereinigung. Ich schlug es aus und fragte: Aber warum richtet Ihr nicht eine v o k a l e Quartettvereinigung ein?. D a s ist italienisches Leben. Das andere ist deutsche Kunst. Das war vielleicht schon damals eine Gotteslästerung wie es heute eine ist; aber die Begründung eines Vokalquartetts, das Palestrina, seine besten Zeitgenossen, Marcello usw. zu Gehör gebracht hätte, hätte in uns die Liebe zum Gesang lebendig gehalten, dessen Ausdruck die Oper ist. Heute bemühen sich alle um Instrumentation, um Harmonisierung. Das Alpha und das Omega: die IX. Sinfonie von Beethoven (erhaben in den drei ersten Sätzen; sehr schlecht als A r b e i t im letzten Teil). Niemals werden sie die Höhe des ersten Teils erreichen; leicht aber die üble Anlage des Gesanges im letzten nachahmen können, und auf Beethoven gestützt wird man dann schreien: so muß man's machen ...“

So spricht er, wenn er an die musikalische Zukunft Italiens denkt; als Hüter deren Reputation sich der greise Verdi wirklich fühlt. Im übrigen ist er duldsam. Es ist nicht bloß seine gewöhnliche Scheu vor einem „offiziellen“ Urteil, wenn er an *Enrico Bossi*, der ihm Instrumentalkompositionen zur Beurteilung eingesandt hatte, schreibt:

„Jeder besitzt, und m u ß seine Art zu fühlen besitzen und deshalb sind die Urteile verschiedenartig, unnütz, müßig und manchmal falsch ... Sollte ich sagen, daß Ihre ganze Komposition mir im allgemeinen zu sehr auf die Dissonanz gegründet scheint, so könnten Sie mir erwidern: ‚Und warum nicht? Die Dissonanz wie die Konsonanz sind Elemente, die die Musik ausmachen; ich wende die erstere mit Vorliebe an.‘ Und Sie hätten Recht. Andererseits: warum sollte ich Unrecht haben? ...“

Und an Arrivabene, am 17. März 1882:

„In Sachen musikalischer Ansichten muß man weitherzig sein, und ich meinerseits bin äußerst duldsam. Ich lasse die Melodiker, die Harmoniker, die Langweiler — die, die um jeden Preis der Mode zuliebe sich langweilen wollen, gelten; ich erkenne die Vergangenheit an, die Gegenwart, und ließe auch die Zukunft gelten, wenn ich sie kennte und gut fände. Mit einem Wort, Melodie, Harmonie, Deklamation, Koloratur, Orchestereffekte, Lokalkolorit (ein Wort, das man so viel gebraucht, und das meist nur dazu dient, die Gedankenlosigkeit zu verhüllen) sind nichts als M i t t e l. Macht mit diesen Mitteln gute Musik, und ich lasse alles, und jede Gattung gelten. Zum Beispiel, im „Barbier“ die Phrase

Signor giudizio per carità,

ist weder Melodie, noch Harmonie: es ist deklamierter Text, richtig, wahr, und ist M u s i k — Amen.“

Bezeichnend ist, wie Verdi sich gegen den Vorwurf der A n l e h n u n g verteidigt. Der Referent Filippi hatte in einer Melodie der „Forza del Destino“ eine Reminiszenz an Schuberts *Ave Maria* gefunden. Verdi erklärt: Seit vielen Jahren habe er, in seiner ungeheuren musikalischen Unbildung, Schuberts Lied nicht mehr gehört. Diese Unbildung sei keine Art Aufschneiderei. „In meinem Haus gibt es fast keine Noten, auch bin ich niemals in eine Musikbibliothek gegangen, und niemals zu einem Verleger, mir ein Werk näher anzusehen. Ich bin auf dem Laufenden über ein paar der besten zeitgenössischen Opern, ohne sie aber je zu studieren, nur indem ich sie ab und zu im Theater höre ... Ich wiederhole Ihnen also: unter allen Meistern der Vergangenheit und Gegenwart bin ich der ungebildetste ... freilich verstehen wir uns recht, an gelehrtem W i s s e n, nicht an musikalischem K ö n n e n. Ich löge, wenn ich sagte, daß ich in dieser Beziehung in meiner Jugend nicht lange und strenge Studien gemacht hätte ...“

Noch verderblicher für die Zukunft der italienischen Oper als die deutsche Instrumentalmusik hält er die große Oper. Schon in Rossinis T e l l „bemerkt man diese fatale Atmosphäre der Opéra,“ und deshalb ist der „Tell“ schwächer, nicht so frei und sicher wie der „Barbier“. Eine künstlerische Welt trennt Verdi von Meyerbeer, mit dem man ihn früher so gern zusammengeworfen hat: Meyerbeer, der sein Publikum ein halbes Jahr vor jeder seiner Premieren mit Artikelchen bearbeitet, bis der Erfolg „gemacht“ ist:

„... ich war gestern in der ersten Aufführung des N o r d s t e r n s, und habe wenig oder nichts kapiert, während dieses brave Publikum alles kapiert hat, und alles schön, erhaben, göttlich gefunden hat. Und dies gleiche Publikum hat nach 25 oder 30 Jahren den Wilhelm Tell noch nicht begriffen, und deshalb wird er entstellt, verstümmelt, mit drei anstatt fünf Akten, und in unwürdiger Inszenierung aufgeführt! Und dies ist das erste Theater der Welt! ...“

Auch Verdi kennt sein Publikum genau. Die „Due Foscari“ sind für Rom geschrieben; und Verdi hat von Anfang an seine Musik genau im Kopf, berechnet die Wirkungen, und weiß, daß er seinen Textdichter, Piave, zur größten Energie und äußerster Anspannung der Einbildungskraft anstacheln muß. Und dabei taucht die Frage auf, ob sich ein verabredeter Gondoliere-Gesang mit Volkschor nicht abends und mit Sonnenuntergang machen ließe? Und Verdi denkt dabei keineswegs an den Meyerbeerischen E f f e k t, sondern wirklich an den venezianischen Sonnenuntergang, den „t r a m o n t o d i s o l e c h e è c o s ì b e l l o!“ Nebenbei: Venedig liebt er sonst nicht: er ist ein Bauer, kein Aesthet wie Byron oder Browning. Am 11. Februar 1846 schreibt er an den Bildhauer Vincenzo Luccardi, er sei des Aufenthalts in Venedig müde. „Diese traurige und schwermütige Stille versetzt mich jetzt in eine manchmal unerträgliche Stimmung.“ G e n u a ist d i e Stadt Italiens, wo er sich am wohlsten fühlt.

Was ihn nicht nur von Meyerbeer, was ihn von sämtlichen italienischen Opernschreibern seiner Zeit scheidet geht aus einem Briefe vom 14. Februar 1858 hervor, den er gelegentlich der Zensurschwierigkeiten mit dem „Maskenball“ schrieb:

„Man rede mir nicht von Erfolg: wenn hie und da ein, zwei, drei Stücke beklatscht werden, so genügt das nicht, das musikalische Drama zu bilden. Im Punkte: K u n s t habe ich meine ganz klaren und genauen Vorstellungen und Ueberzeugungen, auf die verzichten ich weder kann noch mag.“

Darin liegt begründet, wenn es niemals für den Textdichter einen schwierigeren Komponisten gegeben hat als Verdi. Hätte Weber diese ungeheure Energie besessen, es wäre von ihm nicht bloß der Freischütz auf der Bühne wirklich lebendig; denn es ist ganz allein das Verdienst des Dramaturgen Verdi, wenn allein auf der deutschen Opernbühne mindestens sechs seiner Opern fortwährend gespielt werden können. Die Wahl und die Ausführung des Rigoletto ist völlig die Sache Verdis. Sehr bezeichnend für die Notwendigkeit, die Verdi in seine Opernform legte, ist sein Brief an den Cav. Carlo Antonio *Borsi*, Gatten einer berühmten Sängerin (Teresa de Giuli), der ihn gebeten hatte, für sie zum Rigoletto eine Arie hinzuzukomponieren:

„Wärest Du der Ueberzeugung, daß mein Talent eben dazu hinreiche, es so gut zu machen, wie ich es im Rigoletto gemacht habe, dann hättest Du nicht eine Arie für diese Oper von mir verlangt. Armseliges Talent! wirst Du sagen ... Einverstanden; aber so verhält es sich. Dann aber, wenn Rigoletto stehen kann, wie er ist, so wäre ein neues Stück darin zu viel. In der Tat: wo einen Platz dafür finden? Man kann Verse und Noten machen, aber sie wären immer wirkungslos, so lange sie nicht richtig stehen. Es gäbe einen Platz — aber Gott behüte uns davor! Wir würden verfemt. Man müßte Gilda mit dem Herzog in seinem Schlafgemach sehen!! Du verstehst mich? Es wäre auf alle Fälle ein Duett. Ein herrliches Duett!! Aber die . . . . würden Zeter schreien. O, glücklich die Zeiten, da Diogenes auf öffentlichem Platze jedem antworten konnte, der ihn fragte, was er treibe: Ich suche einen Menschen ..."

Das Feuer und dabei die geistige Klarheit, mit der er jeden neuen Stoff erfaßt, sind unbeschreiblich. Wie er z. B. Schillers Kabale und Liebe anpackt, ist für uns Deutsche besonders interessant und leicht kontrollierbar. Man höre die einzelnen Punkte eines Briefs an den Textdichter Cammarano vom 17. Mai 1849:

1. Verdi hätte zwei gleichwertige Frauenrollen gewünscht wie bei Schiller, resigniert aber.

2. Die Gegenspieler, der Präsident und Wurm, scheinen ihm zu matt. (Ueberhaupt hat er seine Librettisten immer anzufeuern; schon 1844 schreibt er an Cammarano: „Man klagt mich an, ich liebte sehr den Lärm und mißhandelte den Gesang —; kümmern Sie sich darum nicht, bringen Sie ruhig Leidenschaft in Ihr Libretto und Sie werden sehen, daß ich dann leidlich schreiben werde." Oder nach Cammaranos Tode, an de Sanctis 1853: „... Es ist unmöglich oder fast unmöglich, daß ein anderer meine Wünsche errät. Ich wünsche neue, große, schöne, wechselreiche, kühne Stoffe ... Kühn bis zum Aeußersten, mit neuen Formen usw., und gleichzeitig komponibel. Sagt einer: ‚Ich habe es so gemacht, weil Romani, Cammarano usw. es so gemacht haben,' so sind wir schon fertig. Gerade weil diese Größen es so gemacht haben, möchte ich es anders. Zu Venedig bringe ich eben die Kameliendame heraus ... Es ist ein Stoff aus unserer Zeit. Ein anderer hätte sie vielleicht nicht komponiert wegen der Kostüme, der Zeit und tausend anderer dummer Bedenken — ich mache es mit Vergnügen ...")

3. Luise soll sich in dem erpreßten Brief nicht die Geliebte Wurms nennen (Kalb fiel in der Oper fort), sondern die von irgend jemand anderm; das sei natürlicher und glaubhafter. Hier erteilt Verdi wahrhaftig Schiller eine Lehre: denn daß Ferdinand auch nur einen Augenblick den Hofmarschall als Liebhaber Luisens ernst nehmen kann, stellt seinen Geisteskräften kein besonderes Zeugnis aus.

4. Keine Schlußstretta oder -Kabaletta im ersten Finale, das Schillers Schlußszene des zweiten Aktes entspricht. Verdi traut sich einen „dramatischen" Abschluß zu. Im übrigen ist er kein prinzipieller Gegner der Cabalette. Den „Verismus" in Drama und Musik tut er mit dem einen schönen Satze ab: „Das Wahre nachahmen kann eine schöne Sache sein; aber das Wahre erfinden ist besser, viel besser!"

5. Verdi empfiehlt Cammarano die Briefszene zwischen Luise und Wurm. Er freut sich da auf den Kontrast zwischen dem Schrecken und der Verzweiflung Luisens und der teuflischen Kälte Wurms. Wurm sollte, zur Steigerung des Schrecklichen, etwas Komisches anhaften. — Verdi drückt sich da etwas sonderbar aus, aber er hat recht: er meint das Alltägliche, Widerliche, Besondere in der Figur des Sekretärs, er will keinen „Bösewicht" im konventionellen Sinn.

6. Der Schluß des zweiten Akts mit nur zwei Personen flößt ihm Besorgnis ein.

7. Das Duett zwischen Luise und ihrem Vater im dritten Akt muß „Tränen ziehen". Drei Bässe in der Oper, Miller, der Präsident, Wurm: macht nichts! Aber Miller muß am meisten entwickelt werden.

Zum bloßen Handwerker, Ziseleur an der fertig gegossenen Statue wird der arme Textdichter im Falle der „*Aida*". Die letzte Szene macht Verdi in seiner Ungeduld auf eigene Verse; Ghislanzoni hat sie hinterher „bloß schön zu machen". Verdi will neue Versformen — ähnlich wie einst Weber seine Wilhelmine von Chezy darum bat, ihm „in Gottes Namen das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen usw. recht sauer zu machen; das zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihren Schlupfwinkeln heraus." Auf der anderen Seite verlangt Verdi wieder, die Personen müßten sagen, was sie sagen sollten, ohne sich im geringsten um die musikalische Form zu kümmern!

Dieser Briefwechsel mit Ghislanzoni ist vielleicht der wertvollste Teil des wertvollen Buches; er gewährt in die Schaffensart Verdis einen tiefen Blick, und verdiente es, einmal an Hand der Aida-Partitur ausgeschöpft zu werden. Das gäbe dann freilich ein ganzes Buch.

* * *

Ein ganz großer Künstler hat nicht nötig, von der rückhaltlosen und unfrisierten Veröffentlichung seines Briefwechsels eine Verdunkelung seines Bildes bei der Nachwelt zu fürchten. Die Probe stimmt auch umgekehrt: so haben die Briefe von Robert Franz z. B. die Gründe dafür gezeigt, warum sein Liedschaffen niemals in die reinen Höhen mit dem freien, weiten, herrlichen Blick eines Schubert gelangen konnte. Und bei Wagner wird schließlich auch die von allen Rücksichten freie Mitteilung seiner Briefe, trotz mancher Trübung im einzelnen, auch die menschliche Größe, Reinheit, Sittlichkeit des Künstlers erweisen. Bei Verdi fehlt auch die kleinste Trübung. Vertieft man sich in diese seine Briefe, so wird man am Ende erschüttert vor der Gewalt, Tiefe, Lauterkeit und seltenen Männlichkeit dieses ganz großen Charakters stehen.

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

III.

Während das Wesen des Vorhalts im Beharrungsvermögen, in der „vis inertiae" (Gesetz der Trägheit), dem Willen, sich gegen ein Neues zu behaupten, liegt, verhält es sich mit der Vorausnahme (Antizipation) umgekehrt: sie bedeutet eine Ungeduld, ein Drängen des Neuen, Kommenden. Eine eigenartige Antizipation haben wir in der bekannten, früher viel angefochtenen Stelle im ersten Satz der „Eroica" bei der Wiederkehr des Themas, das vom Horn *pp* angedeutet

wird, während der Dominantseptakkord noch durch vier Takte dominiert:



Bei der S y n k o p e, bei welcher die Zeiteinteilung absichtlich verrückt und der Nachdruck vom guten auf den schlechten Taktteil verlegt wird (metrische Verschiebung), bekommen wir bald das Bild eines Vorhalts, bald einer Vorausnahme, eines Nachhinkens oder Vorauseilens. Es entstehen dadurch allerlei dissonante Klänge, Verwicklungen und Verwirrungen, die der Geist mit überlegener Befriedigung entwirrt, da er sich in seinem Element fühlt, über das Tönechaos ordnend, sichtend und lichtend zu herrschen. Es ist bekannt, wie gern sich Beethoven der Synkopen bediente, und welche Rolle bei Richard Wagner die Vorhalte spielen. Noch komplizierter werden die Tongebilde, wenn es sich um Vorhalte vor alterierten Akkorden, die selber Vorhaltscharakter haben, wie z. B. vor dem übermäßigen Dreiklang, oder um doppelte Vorhalte handelt:

a) Mozart, g moll-Symph.:



b) L. Thuille (Lobetanz, Trauermarsch):

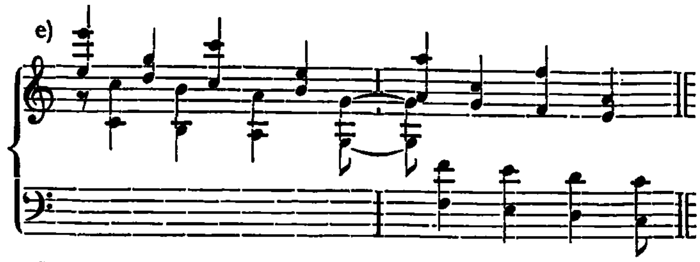


c)



Bei Mozart haben wir zuerst einfache Terzvorhalte, hernach kommen noch Vorhalte in der Gegenbewegung hinzu, wodurch pikante Dissonanzen, z. B. *g* und *gis* zusammen („gespaltene Töne") entstehen. Bei Thuille begegnet uns zuerst der verminderte Septakkord mit Vorhalt *des* vor der Terz, dann derselbe *(e g b des)* mit Terzenvorhalt vor Terz und Quinte. Bei c) haben wir erst einen einfachen, dann einen doppelten Vorhalt.

e)



f)



g)



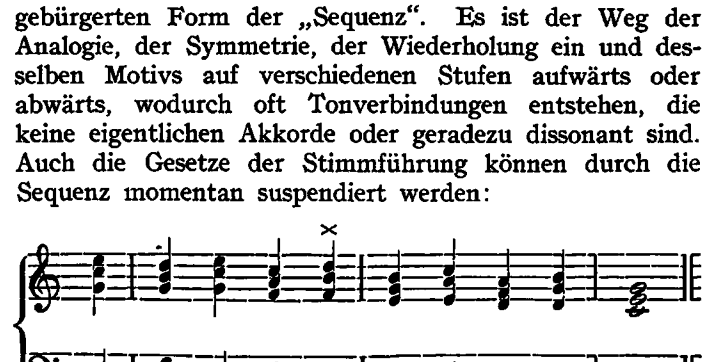
Die Synkopenbeispiele e und f sind der Sonate op. 2, 3 und op. 2, 1 von Beethoven entnommen, während das Beispiel g eine einfache Antizipation veranschaulicht.

Auch der O r g e l p u n k t, die liegende Stimme im Baß oder in höherer Lage, bringt Dissonanzen mit sich, die dem sinnlichen Ohr widerstreben, aber durch den logischen Sinn, der darin liegt, nicht bloß erträglich, sondern geradezu reizvoll werden. Der festgehaltene Grundton bei allem Wechsel der von ihm ausgehenden Harmonien wird als ein Bild der Einheit in der Mannigfaltigkeit, als der gebärende Mutterschoß der verschiedenartigsten Geschöpfe oder als der „ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht" empfunden. Wir sehen, daß die Musik in der Tat ein philosophisches Element besitzt:

Mendelssohn, op. 7, 7:



Wie das Gesetz der Logik und der Konsequenz über die harmonischen Gesetze bisweilen den Sieg gewinnen kann, sehen wir auch an der seit uralter Zeit in der Musik eingebürgerten Form der „Sequenz". Es ist der Weg der Analogie, der Symmetrie, der Wiederholung ein und desselben Motivs auf verschiedenen Stufen aufwärts oder abwärts, wodurch oft Tonverbindungen entstehen, die keine eigentlichen Akkorde oder geradezu dissonant sind. Auch die Gesetze der Stimmführung können durch die Sequenz momentan suspendiert werden:





L. Thuille, op. 4, 5:



Oft ist es der Baß, der in regelmäßigen Schritten einhergehend, Licht in das Chaos bringt, aber auch im Gang der andern Stimmen hat die logische Konsequenz das Wort. — Draeseke sagt dazu hübsch in seiner „Harmonielehre in lustige Reimlein gebracht“:

> „Manchmal dünkt selbst der Grundakkord
> *h d f* uns nicht falsch am Ort,
> So durch den log'schen Gang der Schritte
> Er motiviert auftritt, wer litte
> Bisweilen spröden Gast nicht gern,
> Wenn frohe nur nicht bleiben fern.“

Wie die Sequenz, so gehört ihrem ganzen Wesen nach die K o n t r a p u n k t i k zur „Musik für den Geist“. Es ist geradezu wunderbar, was unser Gehör verträgt im polyphonen Stil bei Individualisierung der Stimmen.

Schon bei einer Tonleiter in der Gegenbewegung, einstimmig oder in Terzen und Sexten, lassen wir uns die entstehende Disharmonie ruhig gefallen, wir sagen uns: es ist ja nur der, wenn auch bisweilen steinige Weg zum harmonischen Ziel:



Bach, Kantate („Ach, wie flüchtig“):



Aehnlich verhält es sich beim doppelten Kontrapunkt und der Fuge:

Bach, Wohltemp. Kl. I, 24:





Wir sehen hier das in der obersten Stimme beginnende Motiv von den drei übrigen Stimmen abwechselnd wiedergegeben, sich durch die anderen Töne hindurchwindend, wobei es nicht ohne Dissonanzen abgeht, die aber anstandslos genossen werden, weil sie stets verständlich bleiben. Bach war im doppelten Kontrapunkt so sehr heimisch und in seinem Element, daß bei ihm im Vergleich zur modernen Kontrapunktik allzu schroffe Dissonanzen überhaupt selten sind. Nichts ist eben bei ihm erkünstelt und wider die Natur. So auch bei Mozart, wenn er einmal eine Fuge schrieb oder sonst doppelten Kontrapunkt anwendet, so ist alles glatt, flüssig, und so natürlich, wie wenn es nicht anders sein könnte. Was z. B. bei Beethoven nicht immer der Fall war, dessen Fugen oft sehr harte Nüsse zu knacken geben.

Es liegt ja im Wesen der polyphonen Musik, daß die Harmonie zur Melodie geworden ist, daß sie nirgends plump, massig hervortritt, sondern mehr als dem melodischen Stimmengang zugrunde liegend empfunden wird. Gerade in der Fuge entstehen häufig Zusammenklänge, die nicht harmonisch, sondern allein durch die melodische Bewegung der Stimmen zu erklären sind. Je mehr diese Zusammenklänge dem harmonischen Akkord oder dem Terzenbau sich nähern, desto einleuchtender und wohlklingender werden sie, aber sie bleiben auch verständlich, wenn sie als Durchgangstöne, Vorhalte oder Vorausnahmen auftreten, es gibt auch allerlei Strebetöne und Strebeakkorde, die nur im Blick auf das Ziel, den Naturklang zu verstehen sind. Der Zuhörer hat dabei oft das Gefühl des „Langens und Bangens in schwebender Pein“. Die moderne Musik, die von der Polyphonie wieder reichlichen Gebrauch macht, wimmelt von solchen Strebe- und Schwebeakkorden, unaufgelösten, flüssigen Harmonien und das geistige Ohr ist oft lange Zeit in Spannung gehalten, bis die Lösung erfolgt und das sinnliche Ohr zu seinem Rechte kommt. (Fortsetzung folgt.)

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Goëns, D. van, op. 1: Rêverie et Mazourka. 2 Frcs.
— op. 2: Adagio. 2.50 Frcs.
— op. 5: Aria et Gavotte. 5 Frcs.
— op. 10: Elégie. 5 Frcs.
— op. 12: Romance et Scherzo (s.). Hamelle, 3.60 Frcs. Schöne Stücke. Das Scherzo, weil sehr wirksam und prickelnd, wird viel gespielt.
— op. 17: Largo et Gavotte. 11 Frcs.
— op. 18: Polonaise de concert. 7.50 Frcs.
— op. 19: Barcarole de brise. 7.50 Frcs.
— op. 21: Prélude. 6 Frcs.
— op. 23: Valse de concert. 7.50 Frcs.
— op. 24: Tarantelle. 9 Frcs.
— op. 25: Danse villageoise. 7.50 Frcs.
— op. 26: Au bord du loing. 6 Frcs.
— op. 34: Cantabile mit Orchester (ms.). Rahter, 2 M. Ein melodisch schön erfundenes, harmonisch reich ausgestattetes Vortragsstück.
— op. 35: Saltarello (s.). Rahter, 2.50 M.

Höchst reizvolles, flüchtiges Stück von bester Wirkung. Ein schöner, melodischer Mittelsatz und eine feurig-abschließende Coda zeichnen es aus.

Goëns, D. van, op. 38: Valse pittoresque. 2 M.
— op. 44: Tarantelle. 1.50 M.
— op. 45: Chant élégiaque. 1 M.
— op. 46: Berceuse. 1.50 M.

Goltermann, G. Eine gewisse, allerdings in gewissen engen Gefühlsgrenzen sich haltende melodische Erfindungsgabe ist Goltermann eigen. Er hat das Verdienst, innerhalb dieser Grenzen und innerhalb mäßiger Schwierigkeit eine überaus große Zahl gefälliger Stücke geschrieben zu haben, die in weiten, etwas anspruchsloseren Kreisen besonderen Anklang gefunden haben. Sie sind melodiös, glatt und nett und stellen nicht zu hohe Ansprüche an die Auffassung der Hörer. Gewisse Windungen und Stimmungen kehren unfehlbar wieder, Feinheiten des Satzes, der Harmonisierung, der melodischen Linie sucht man vergebens, ebenso irgendwelche bedeutendere kontrapunktische Behandlung der Klavierstimme. Immerhin füllen seine Stücke eine gewisse Lücke aus. Es läßt sich an ihnen so manche Vortragsweise einüben, und ein geeigneter Klavierspieler wird bei der überaus bequemen Satzweise wohl überall zu haben sein. So sind die Goltermannschen Werke für den Unterricht, für das Blattspielüben und für die Verwendung als Gelegenheitsvorspielstücke in anspruchsloseren Kreisen als recht dankbar zu bezeichnen und in diesem Sinne zu empfehlen. Ich erwähne: op. 13: 2 Pièces de Salon. Peters, 1.50 M. — op. 15: Grand Duo. Peters, 2 M. — op. 17: Romanze. 1.50 M. — op. 22: Romance. 1.-- M. — op. 24: Capriccio. 3 M. — op. 25: Grand Duo. Peters, 2 M. — op. 35: 4 Salonstücke. André, 3.20 M. — op. 41: 3 Charakterstücke. Schott, 4.50 M. — op. 42: Danses allemandes. 2.25 M. — op. 43: 4 Charakterstücke. André, 3.20 M. — op. 47: Danses allemandes. 2.25 M. — op. 48: 4 Stücke. 6 M. — op. 49: 4 Solos. 3.60 M. — op. 52: 3 Romances s. parol. 2.30 M. — op. 53: 4 Stücke. 5 M. — op. 54: 4 Charakterstücke. 3.60 M. — op. 56: Andante religioso. 1.30 M. — op. 59: Notturno und Saltarello. André, 3.40 M. — op. 60: Romance und Tarantelle. 3.30 M. — op. 66: Fantasie aus „Oberon". 2.60 M. — op. 81: Ballade. 1.50 M. — op. 83: Adagio. 2.25 M. — op. 87: Romance. 2.25 M. — op. 88: Elegie. 1.80 M. — op. 90: 3 Romanzen. 2.25 M. — op. 92: 3 Salonstücke. 3 M. — op. 95: 3 Romanzen. 2.60 M. — op. 96: 4 Salonstücke. Peters, 2 M. — op. 98: Fantasie über Melodien von Mendelssohn. 2.50 M. — op. 99: 6 Tonbilder. 3.50 M. — op. 102: 4 Morceaux de Salon. 3.75 M. — op. 116: Traumbilder. 2 M. — op. 117: Lyrische Stücke. Peters, 2 M. — op. 119: 2 Stücke. 3 M. — op. 126: Moderne Suite. Peters, 2 M. — Nocturnes, Bd. I und II. André, je 2 M. — Reverien und Serenaden. André, je 2 M. — Romanzen, Bd. I und II. André, je 2 M.

Grammann, C., op. 8: 3 Stücke (s.). Doblinger, 2.40 M.
Vornehm gesetzt, bei freiem, gutem Vortrag wirkungsvoll.
— op. 34: Notturno. 1.80 M.
— op. 46: Romanze. Schuberth, 1.25 M.

Grell, E.: Andante cantabile (l.). Sulzer, 1 M.
Stücke einfachster Art, von veraltetem Geschmack.

Grimm, C., op. 60: 3 Charakterstücke (m.). 4.75 M.

Grützmacher, F. Ein sehr bedeutender Künstler, der lange Zeit als glanzvollste, vornehmsten Zielen zugewandte Erscheinung und zugleich als Begründer einer weit verbreiteten gediegenen Schule seines Instrumentes wahrhaft erzieherisch gewirkt hat. Hier liegt seine Hauptbedeutung. Weniger wichtig ist seine Tätigkeit als Komponist. Es fehlt ihm der große melodische Fluß und schöpferische Erfindung erheblicheren Umfanges. Dafür ist sein musikalischer Ernst groß und sein kontrapunktisches Können bedeutend. Unmittelbar Sinnlich-Schönes oder aus innerem Zwange des Herzens Kommendes, das auch wieder ans Herz sich wendet, vermißt man häufig in seinen Werken. Er hat augenscheinlich komponiert, weil er wollte, und nicht, weil er innerlich mußte. Trotzdem sind seine Stücke sehr beachtenswert. Sie gehören durchaus der deutschen Schule an. Die Klavierstimmen zeichnen sich durch besondere Sorgfalt aus, sie sind voll und kontrapunktisch bedeutend gesetzt, nie gewöhnlich oder gar nachlässig behandelt.

Grützmacher, F., op. 3: Große Fantasie mit Orchester (ss.). Peters, 3 M.
Glänzendes Stück über das gleiche Thema, das Dotzauer in den Variationen op. 79 und Servais in der Fantasie „O cara memoria" variiert.
— op. 4: 5 Stücke (s.). Hofmeister. 4 M.
Gut gesetzt und bei guter Ausführung auch gut wirkend.
— op. 5: 6 Charakterstücke. Hofmeister, 4.50 M.
— op. 7: Ungarische Fantasie mit Orchester (s.). Litolff, 3 M.
Sehr dankbares, schwungvolles Stück, zum Vortrage noch heute zu empfehlen.
— op. 9: 10 Stücke im nationalen Stil (m.—s.). Hofmeister, 6 M.
Gut charakterisierte Stücke.
— op. 12: Fantasie. Peters.
— op. 13: 4 Stücke (l.—m.). Nagel, 3.50 M.
Anspruchslose Gelegenheitswerke.
— op. 16: Opernfantasien. Peters, je 2.50 M.
Leicht gewogene Gelegenheitswerke.
— op. 18: Grande Polka de concert mit Orchester (Diavolina) (ss.). Hofmeister, 4.50 M.
Schwieriges, reich ausgestattetes Stück.
— op. 19: Romanze mit Orchester (m.). Kahnt, 1.50 M.
Einfach, doch ansprechend.
— op. 30: Im Frühling, 3 Stücke (ms.). Breitkopf & Härtel, 3 M.
Fein, von Mendelssohns Art beeinflußt.
— op. 31: Variationen mit Orchester (s.). Breitkopf & Härtel, 3 M.
Hübsch gesetzt über ein sehr ansprechendes eigenes Thema.
— op. 32: 2 Konzertstücke: Notturno und Burleske (ss.). Breitkopf & Härtel, 5 M.
Virtuos gehalten. Wenn sehr gut ausgeführt, sind die Stücke recht wirksam. Freilich ist die Burleske ganz besonders unbequem.
— op. 33: Große Fantasie Santa chiara mit Orchester (ss.). Litolff, 5 M.
— op. 51: 6 leichte Stücke. 6 M.
— op. 65: Weihegesang mit Orgel. 1.80 M.
— Nachgelassen: Suite nach Seb. Bach (s.). Bosworth, 2 M.
Eine mit Klavierstimme versehene freie Zusammenstellung verschiedener Stücke aus den Solosonaten für Violoncello.
— Nachgelassen: Sonate nach Friedrich dem Großen (s.). Bosworth, 1.50 M.
Nach Werken des König-Komponisten zusammengestellte schöne Sonate.

(Fortsetzung folgt.)

Musikerköpfe.

Von Nervenarzt Dr. PAUL COHN (Charlottenburg) [1].

In No. 24 des Jahrgangs 1914 von „Ueber Land und Meer" habe ich einen Artikel über den Musikerkopf veröffentlicht, der im wesentlichen auf zwei Grundbehauptungen hinausläuft. Erstens: die meisten Musikerköpfe haben einen im Grunde einheitlichen Bau, der vor allem durch den in die Breite

[1] Die beigegebenen Bilder sind größtenteils aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel.



PIETRO MASCAGNI.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

gezogenen Schädel charakterisiert ist; zweitens: nach einigen erhaltenen Musikerschädeln drängt sich die Vermutung auf, daß dieser Bau nicht nur eine zufällige Varietät ist, sondern eine Art Rückfall in ein früheres Menschheitsstadium, den Urmenschtypus, darstellt. Was das erstere anbetrifft, so wurde darauf hingewiesen, daß der breite Bau des Musikerschädels, besonders im Stirnteil, vornehmlich auf der Ausbildung bestimmter Partien der beiderseitigen Schläfenlappen im Gehirn beruht, welche die Klangzentren enthalten. Viele Musiker hatten einen ungewöhnlich großen und breiten Schädel: Wagner, Bruckner, Marschner, Beethoven, Schumann und andere [1]. Untersuchte Musikergehirne, auch das Gehirn des sehr musikalischen Helmholtz, bestätigten diese Entwickelung des Gehirns in den Schläfengegenden. Die Schädel Beethovens, Haydns und Schuberts zeigten auffallende Verdickungen in den Schläfengegenden; ebenso der Bachs und der Schumanns. Diese Dinge sind kaum mehr auf zufällige Aehnlichkeiten zurückzuführen, sondern erlauben den induktiven Schluß, daß der Kopf des geborenen Musikers durch die Entwickelung des Gehirns in den Schläfengegenden gekennzeichnet ist. Des geborenen Musikers: Es gibt ja Menschen, die Musik machen können und solche die Musik machen müssen; unter geborenen Musikern sind selbstverständlich nur die letzteren verstanden.

Nun weisen aber die Köpfe der Musiker und insbesondere die erhaltenen Schädel einiger hervorragender Musiker noch einige andere Eigentümlichkeiten auf, welche nicht gut allein durch jene Entwickelung des Schläfengehirns erklärt werden können. Beethovens und Schuberts Schädel machen dem anatomischen Blick zunächst einen geradezu monströsen Eindruck. Beethovens Schädel insbesondere zeigt eine zurückfliehende Stirn, tiefe Augenhöhlen, breite dreieckige Nasenöffnung, massige Breite des Oberkiefers und selbst einen deutlichen Ansatz zur „Schnauzenbildung". An Bachs Schädel fanden sich fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen, starker Stirnnasenwulst. Es ergab sich eine auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Urmenschschädeln, und insbesondere ist Beethovens Schädel dem Neandertalschädel unfraglich verwandt. (Beethoven ist auch in diesem Fundgebiet geboren. v. Luschan.) Andere, weniger studierte Eigentümlichkeiten an Musikerköpfen scheinen die Vermutung eines atavistischen Ursprungs zu bestätigen. So soll Mozarts Ohrmuschel eine Anzahl Varietäten aufgewiesen haben, die auf eine anthropologisch niedere Entwickelungsstufe deuten (das linke Ohrläppchen Haydns soll eine ähnliche Verdickung zeigen wie das linke Ohrläppchen Mozarts). Aber es finden sich bei Musikerköpfen z. B. auch K i n n formen, die an weit frühere Typen des Unterkiefers erinnern. Die Zähne der Musiker wären auf solche Urmenschähnlichkeit (Grübchen) noch zu untersuchen. Es scheint auch sehr fraglich, ob die M ä h n e der Musiker eine nur gewollte Aeußerlichkeit ist oder nicht vielmehr gleichfalls ein Rudiment darstellt, das mit der früheren Behaarung des Urmenschen in atavistischem Zusammenhang steht. Da es sich bei dieser Auffassung des Musikerschädels als Zubehör zu einem bestimmten körperlichen Gesamtbau nicht n u r um den Kopf handelt, müßte auch der übrige Körper der Musiker einer Untersuchung unterzogen werden. Es wären die Skelette hervorragender Musiker (insbesondere z. B. die Gebeine Beethovens) zu untersuchen. Für die lebenden Musiker würde die Röntgenaufnahme besonders ihres Schädels eine weitere Bestätigung jener Vermutung zu erbringen imstande sein.

Nun wird freilich eingewandt werden, daß die Musik eine außerordentlich hohe Kunst ist, daß der Urmensch doch wohl nur über primitive Laute verfügte und daß man doch ein so hochentwickeltes Wesen wie ein heutiges Musikgenie nicht gut in eine Linie mit einem so primitiven Wesen wie dem Urmenschen stellen könne. Darauf ist zweierlei zu erwidern: erstens daß die Musik, auch in ihrer höchsten Form, noch eine Paraphrasierung menschlicher Affekttöne durch die Instrumentation erkennen läßt — eine hierauf basierte Musikästhetik habe ich unter dem Titel „Das Geheimnis der Musik" in der Allgemeinen Musikzeitung 1905, No. 43, veröffentlicht — und zweitens, daß der Urmensch, wie wir aus heutigen Funden seiner Kunst im Zusammenhang mit andern Dingen wissen, durchaus kein so niedrigstehendes Wesen war. Man muß natürlich bei dem Worte Musik nicht gleich ein ganzes Orchester im Kopfe hören, wenn man in der Musik die ursprüngliche Gefühlssprache des Menschen noch wiedererkennen will. Dazwischen liegt ja die ganze Entwicklungsgeschichte der Menschheit, und mit dem übrigen Menschheitsgehirn hat sich wahrscheinlich auch das Gehirn des Musikers verändert (und verändert sich heute noch; hierauf beruht vielleicht größtenteils die Entwicklungsgeschichte der Musik). Urmenschlich ist das Verkoppeltsein des Affektzentrums mit dem Klangzentrum. Davon tönt heute noch in der gewöhnlichen Sprache des Menschen etwas durch, wenn er in Affekt gerät; man kann sagen, daß dann die Affektlaute nur mit Worten u m k l e i d e t sind, wie sie in der Musik nur in Tönen paraphrasiert sind. Bei dieser Anschauung ist die heutige Musik weniger Musik und sind die früheren Affektlaute mehr Musik, als es zuerst den Anschein hat. Die Hypothese vom atavistischen Ursprung des Musikers verliert damit viel von ihrem Fremdartigen. —

Es ergibt sich natürlich auch aus den letzten Ausführungen, daß von einer Herabwertung des Musikers durch das Wort atavistisch gar nicht die Rede sein kann; und daß der Musiker, als letzter Abkömmling dieser ausgestorbenen starken Rasse Mensch, sogar vielleicht den interessantesten Typus Mensch darstellt, der heute auf der Welt existiert.



RICHARD STRAUSS (1907).
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

[1] Diese und einige folgende Notizen aus dem mir erst nachträglich zugegangenen Buche von Feis: Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker (Bergmann, 1910).

Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie.

Eine Studie von Dr. HANS BURKHARDT (Frankfurt a. M.).

(Fortsetzung.)

Nicht mit grüblerischem Sinnen oder tastenden Versuchen hebt Hausegger an: die unabweisbare Frage nach dem Rätselwesen Natur wird sofort in ungestümem, ja rücksichtslosem Drange gestellt. Im Bewußtsein ihrer Kraft will die Menschheit dem Weltgeist näher kommen und des Lebens Sinn sich erschließen. Von diesem Richtungsimpuls getrieben, hebt sich die Stimmung bald zu triumphierender Höhe (Part. S. 122), und zuversichtliche Bewegtheit der Empfindung drückt sich (im Seitenthema, Part. S. 137) vernehmlich aus. Es ist wie eine Vorahnung der beglückenden Siegesgewißheit. Da setzt in rasendem Vorwärtsstürmen, alle Kräfte zusammenraffend, schon wieder das Anfangsthema ein. Möglich, daß eine breitere Entfaltung des nun folgenden Teiles den kommenden Höhepunkt noch mehr hätte heraustreten lassen; aber die Forderung einer bündigen Antwort läßt sich nicht länger niederhalten. In immer riesenhafteren Formen reckt sich der prometheische Drang dieser Akkorde (vergl. besonders den Orgeleinsatz, Part. S. 157), und gewaltsam will der Tondichter den Schleier des ewigen Wesens der Dinge lüften. Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, den aufs höchste gesteigerten Ausdruckswillen der Musik mit der begrifflich scharf umrissenen Wortsprache zu paaren, und mit Goethes Versen des „Proömions" läßt Hausegger den Chor gewaltig einsetzen:

„Im Namen dessen, der sich selbst erschuf!
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf;
In Seinem Namen, der den Glauben schafft,
Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft;
In Jenes Namen, der, so oft genannt,
Dem Wesen nach blieb immer unbekannt:

Soweit das Ohr, soweit das Auge reicht,
Du findest nur Bekanntes, das ihm gleicht,
Und deines Geistes höchster Feuerflug
Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug,
Es zieht dich an, es reißt dich heiter fort,
Und wo du wandelst, schmückt sich Weg und Ort;
Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit,
Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit."

Nicht umsonst ist also das stürmisch geäußerte Verlangen nach Erkenntnis jenes unter so viel Namen verehrten, aber doch rätselhaften Wesens. Restlos es zu erfassen, kann freilich niemandem glücken, und beim Innewerden der uns gesetzten, unüberschreitbaren Grenzen überkommt es uns wie Wehmut. Doch entscheidend ist für uns die Möglichkeit, Gott-Natur im Bilde, im Gleichnis zu erfühlen. Ahnend ermessen wir, daß dieses Wesen von Ewigkeit her „in schaffendem Beruf" war, daß alles Große, „Glaube, Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft" aus ihm fließt und allen Wesen sich mitteilt. Wir können, von hier aus rückschauend, wohl verstehen, warum sich Hausegger der Lösung, die der zweite Satz gab, so scharf widersetzt. Die neue Einsicht aber führt uns zu freudigem Aufschwung der Seele, sie ruft uns von stillem Verzicht und müder Resignation weg zu kraftvollem Schaffen, „es reißt dich heiter fort". Und jetzt erkennen wir, aus enger Gebundenheit heraustretend, unsere innere Verwandtschaft mit Gott-Natur und sehen uns in die Lebensfülle eines allumfassenden Zusammenhanges gestellt.



JAN KUBELIK.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.



HEINRICH G. NOREN.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

So breitet sich denn der Schluß des Satzes machtvoll aus über dem letzten Wort von Goethes „Proömion": „Unermeßlichkeit." Feierliche Akkordfolgen halten diese letzte und gewisseste Erkenntnis in starker, ehrfürchtiger Andacht fest. Nicht gequälte Verzückung ist es, noch auch kalte Bewunderung, was uns im Angesicht solcher Unermeßlichkeit ergreift. Die starren, ehernen Klänge der Ewigkeit (*Des* in den klangbeherrschenden Instrumenten, Part. S. 200 und 201) werden vielmehr umspielt vom Leben vielfach abgestufter Begleitfiguren, einem Leben, das wir mitfühlen können. Und doch sind alle diese Begleitbewegungen in den letzten Takten gedacht und empfindbar nur in Beziehung auf die Tonika (*Des*). So stehen wir am Schlusse der Symphonie nicht etwa vor einem staunenweckenden Klangphänomen, das uns, weil wesensfremd, im Innersten abstieße, sondern vor einem von wirklichem Leben beseelten Klangbilde von einheitlicher Gesamtstimmung, in die alle Gegensätze zusammengeflossen und ausgeglichen erscheinen.

Soviel über die Deutung der Symphonie! Wir schließen daran eine kurze Besprechung der stilistischen Mittel des Aufbaus. Hausegger hat mit dieser Tondichtung ein Werk von gebieterischer Einheitlichkeit geschaffen, die vor allem durch die Geschlossenheit des inneren Gehaltes gegeben ist. Die Gefahr einer Zersplitterung war für den Komponisten nicht von vornherein abzuweisen, da ja der Natursymphonie nicht ein bestimmtes, fest umrissenes Einzelerlebnis, sondern eine Reihe jahrelanger Eindrücke zugrunde liegt. Es ist Hausegger aber durchaus geglückt, die verschiedenen inneren Vorgänge zu einem einheitlichen Bilde zusammenzuschließen, dessen Einzelzüge sich dabei immerhin gegensätzlich verhalten mögen. Die beherrschende Idee äußert sich in der Frage nach dem tiefsten Grunde der Natur. Zu diesem Mittelpunkte stehen alle noch so peripherischen Teile in Beziehung, so daß das ganze Tongebilde wirklich von innen heraus komponiert erscheint. Es wahrt in eigenartiger Weise die Einheit nicht nur des Schauplatzes und der Zeit, sondern ebenso auch die der inneren Handlung, des Problems, das wie ein gewaltiger Orgelpunkt das Ganze durchdringt.

Gefördert wird die Ueberschaubarkeit der sym-

phonischen Anlage durch einen in künstlerischer Selbstzucht durchgeführten Verzicht auf breite Abschweifungen, durch strenge Beschränkung auf stoffgerechte Themen, d. h. solche, die zur Charakteristik der einzelnen Sätze Wesentliches beizutragen vermögen, und durch Abstufung der verschiedenen Themen nach ihrer Bedeutsamkeit. Was ist aber eine solche Architektur anders als die äußere Darstellung der inneren Einheit? Die Rolle einzelner Bauglieder fällt dabei den Themen zu. Den Nachweis, daß diese, in stets veränderter Umkleidung, die verschiedenen Teile der Natursymphonie unter sich verketten, können wir uns im einzelnen wohl erlassen. Doch auf das wertvolle Einheitsband sei hingewiesen, das die „mystischen Akkorde" in ihrer geschickten Verwendung bilden! Sie beschließen den ersten Satz (vergl. oben), klingen kurz vor dem Schlusse des zweiten Satzes in den Klarinetten leise an (Part. S. 115) und treten endlich im Chorsatze namentlich unmittelbar vor der großen Zäsur des „Proömions" bedeutungsvoll hervor. Am allerwichtigsten aber ist für die thematische Verknüpfung der Sätze das sogenannte „Naturthema" (zum erstenmal Part. S. 4), das die ganze Komposition durchdringt und dessen Entwicklungskurve uns noch beschäftigen wird.

Die künstlerische Ueberlegung beim Aufbau der Symphonie zeigt sich ferner in der planmäßigen Aufreihung der einzelnen Teile nach dem Grundsatze der Steigerung. Die Einzelspannungen dürfen nicht immer nur kurzlebig in sich enden, sondern müssen sich fortschreitend verdichten. Wenn nach den Forderungen der Aesthetik neben der Einheitlichkeit auch eine derartig festgefügte Gestaltung einem großen Kunstwerke eignen muß, dann zählt die Natursymphonie auch aus diesem Grunde zu den großen Schöpfungen. Nach den oben gegebenen ausführlicheren Darlegungen können wir uns hier kürzer fassen. Befindet sich der Tondichter im ersten Satze der Symphonie im Zustande ursprünglich-naturhafter Gebundenheit, die noch keinerlei Reflexion, noch keine Bewertung der Natur in sich schließt, so schreitet er im zweiten Satze zur gefühlsmäßigen Betrachtung derselben fort. Die Natur tritt ihm dabei in ihrer überragenden Größe als Todesmacht entgegen. Aber der Künstler kann sich bei dem Gedanken der Vernichtung als des letzten Sinnes der Natur nicht bescheiden und vollzieht im dritten Satze mit Hilfe des Dichterwortes die entscheidende Beurteilung ihres Wesens: eine im Ausdruck sich steigernde, auf ein festes Ziel zustrebende und darum wirklich überzeugende Entwicklung!

Weiter ist zu nennen die erfolgreiche Verwendung des Gegensatzes. Zumal im vorliegenden Werk ist dieses Kunstmittel durchaus am Platze, da die Natur ja selbst eine aus Dissonanzen gewobene ewige Symphonie darstellt. Im Rahmen des ersten Satzes zeigen sich uns in buntester Fülle die unerschöpflichen Gegensätze in den Lebensformen der Naturkräfte. Als Ganzes bildet dieser Teil mit seiner



OTTO LOHSE.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.



WILHELM BACKHAUS.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

vorwiegend „naiven" Sprache zu dem auf „sentimentaler" Naturbetrachtung ruhenden zweiten Satze einen ausdrucksvollen Kontrast. Noch schärfer stehen sich die Ichlosigkeit des Naturempfindens im ersten und die straffe, bewußte Zielstrebigkeit im Anfange des dritten Satzes gegenüber. Die beiden ersten Sätze zusammen bilden hinwiederum eine Art Vorspiel des dritten und das Durchgangsstadium zur endgültigen Lösung. Auch äußerlich erhält der letzte Satz durch die Benutzung von Vokalmitteln gegensätzliches Gepräge. In vorbildlicher Klarheit endlich folgt im gleichen Satze der Spannung die Entspannung.

Mit dem eben erwähnten künstlerischen Grundsatze ist der der Symmetrie ziemlich nahe verwandt. Wie Hausegger ihn im ersten Satze befolgt hat, kann man bei Siegel (S. 6—10) nachlesen. Faßt man die beiden vorbereitenden Sätze als Ganzes zusammen, so zeigt sich, daß sie von den starren Klängen des Naturthemas umschlossen sind, das von tiefen Orgeltönen in geheimnisvollem *pianissimo* gebracht wird. In einer ganz prachtvollen Architektur aber sind die letzten Akkordfolgen der Symphonie aufgebaut. Mit dem Worte „Unermeßlichkeit" langen Chor und Orchester anscheinend endgültig bei der Haupttonart Des dur an. Da rauschen, über einem neuen Grundton A aufsteigend, nochmals lebensprühende Passagen aus der Tiefe herauf, um von der Quint *E* über *Es* und *D* nach *Des* zurückzusinken. Im Auszug notiert:



usf.

Das Klangbild wird dadurch noch sinnfälliger, daß die Orgel beim Eintritt von A dur zwei Takte lang schweigt, während sie den umrahmenden tonischen Des dur-Klang im *fortissimo* durchhält. Nicht nur, daß durch solches Gleichgewicht das Feierliche des Eindrucks verstärkt wird: bei dem nochmaligen Erklingen wirkt Des dur geradezu unausweichlich, wie auf Ewigkeit gegründet.

Wir wenden uns nunmehr, im dritten Teil unserer Studie, zu den im engeren Sinne stilistischen Mitteln Hauseggers, seiner musikalischen Sprache, ohne natürlich eine erschöpfende Stilanalyse geben zu wollen. Ausdrücklich aber möchten wir gleich im Eingang betonen, daß wir uns hier nur auf die Natursymphonie beziehen unter Ausschaltung aller früheren Werke des Komponisten, die teils ein ganz anderes Wesen tragen, teils, soweit sie einen Uebergang zur vorliegenden Tondichtung darstellen, die für die Natursymphonie charakteristischen Züge noch nicht so bestimmt aufweisen. Ferner soll alle Verehrung für Hausegger unser Urteil nicht einseitig machen; wir sind den Lesern, uns selbst und nicht zum wenigsten dem Komponisten eine andere als nur panegyrische Darstellung schuldig. Um allerdings gerecht zu urteilen, muß man beachten, daß die Natursymphonie ein gedankenreiches Werk unseres Zeitgeistes darstellt, das nicht von klassizistischen oder romantischen Vorurteilen aus gemessen werden darf. Wenn z. B. ein Frankfurter Fachmann im Chorteile Koloraturen vermißte

— ach, wie rührend ist doch solche Pietät! Es ist wie in Wagners Meistersingern: „Keine Koloratur! Von Melodei auch nicht eine Spur!" Da hält nun Beckmesser redivivus dem aus innerem Drang heraus schaffenden Künstler die Tabulatur vor, nach der er tun und lassen soll! Dort ein Strom heißquellender Empfindungen, und hier ein wohlreguliertes Flußbett zur Aufnahme bereit! Der Unverstand wird eben nie einsehen, daß ein Künstler, der das Sehnen der eigenen Zeit versteht und uns in gesteigertem Ausdruck davon reden will, in der Sprache vergangener Geschlechter überhaupt nicht reden k a n n. Bleiben w i r gerechter- und vernünftigerweise bei zeitgemäßen Forderungen!

Vergleicht man Hauseggers Schaffen mit dem von *Richard Strauß*, so empfindet man, daß Hausegger weniger vielgestaltig ist als sein Zeitgenosse, dessen Phantasie die verschiedenartigsten Eindrücke, wie sie gerade auf ihn zuströmen, spielend leicht verarbeitet. Die M e l o d i k der Natursymphonie atmet nicht jene tändelnde und einschmeichelnde Anmut, in ihren etwas schwerer dahinfließenden Melodien wird man das elegante, schmiegsame Spiel der Form, das Strauß besitzt, seltener finden. Und auch die Leuchtkraft der F a r b e n ist bei Strauß noch durchdringender. Wer sich an dem hellen Lachen und sprudelnden Jubel der Tonsprache eines „Rosenkavalier" oder der „Ariadne auf Naxos" berauscht, wer die oft strahlende Farbengebung und schönheitstrunkene Linienführung dieser Werke bewundert, wird sich in die „Natursymphonie" nicht gleich zu schicken wissen.

Weiteres lehrt ein Hinweis auf *Mahler*. Dessen Stärke ruht nicht so sehr in dem geschmeidigen Fluß als in der Sangbarkeit und V o l k s t ü m l i c h k e i t der Themen. Seine Symphonik ist großenteils aus dem Geiste des Liedes geboren. Die Themen der Natursymphonie sind dagegen in ihrer Mehrzahl durchaus instrumental gedacht, und man trifft hier seltener auf eine liedmäßig breit entwickelte Melodie. So kann man sich den Fall denken, daß jemand, der von Mahlers Schreibart zu Hauseggers Symphonie herüberkommt, vor deren energischerer, ja mitunter steifnackiger Ausdrucksweise zuerst förmlich zurückfährt. Wenn er dann allerdings in der tiefen Flut der Natursymphonie, freilich in ganz anderer Strahlenbrechung als bei Mahler, die ewigen Sterne sich spiegeln sieht, wird er sich Hausegger wohl bald gefangen geben.

Wir verhehlen uns bei diesem schlagwortartigen Urteilen durchaus nicht die Gefahr solch gedrängter Formulierungen. Es finden sich in der „Natursymphonie" Stellen, die gerade an Pracht der Melodieführung und Färbung in der gesamten modernen Orchesterliteratur ihresgleichen suchen (wir erinnern nur an den sehnsüchtig-ahnungsvollen Aufschwung gegen Ende des ersten Satzes, Part. S. 67 ff.), so daß man beim Betrachten solcher Gestaltungen an der Richtigkeit der aus unseren Vergleichen gezogenen Erkenntnis wohl irre werden könnte. Aber wenn man das Ganze ins Auge faßt, so steht doch wohl fest: die b e s o n d e r e n Vorzüge der Natursymphonie, die Stiltugenden also, welche dieser Komposition das G e p r ä g e geben, liegen weniger in bewegter Form der Melodie oder bestrickendem Glanz der Farben, auch nicht gerade im Liedhaft-Sangbaren. Andere Züge im Antlitz der Natursymphonie erscheinen noch tiefer.

Vischer hat einmal das „echt Schöne" dahin charakterisiert, es sei „groß und fest, beharrlichen Geistes, männlich und mit Kraft gepanzert". Das können wir Wort für Wort auf die Tonsprache der Natursymphonie anwenden. Hausegger ist ein a u s g e s p r o c h e n m ä n n l i c h e r Künstler. Mit dieser Erkenntnis haben wir den Boden gewonnen, auf dem alle Teilerkenntnis erwächst. Seine Musik ist nie weichlich, nie weinerlich schlaff. Selbst hochlyrische Stellen sind von kraftvoller Zartheit. Niemals ist bei ihm alles nur „liebenswürdig gesehen". Ihrer W ü r d e bewußt hält sich seine Kunst ebenso fern von trivialen Sangbarkeiten, die bloß dem Ohre schmeicheln, wie von aufdringlichen Gesten. Nicht der sogen. durchschlagende Erfolg ist ihr Endziel. Sie verschmäht es, durch glitzernde akustische Experimente und technische Witze — wofür doch manche Zeitgenossen eine gewisse Schwäche haben! — die Menge des Nur-Publikums zu locken. Wem sie nicht gefällt, der mag ihr fernbleiben; eine Maske, um zu gefallen, bindet sie sich nicht um. Sie ist deutsch; denn der Inhalt steht ihr noch höher als die Form, und wie kaum bei einer andern modernen Künstlerindividualität ist es bei Hausegger der Geist, der sich den Körper baut: darin liegt ja eine gewisse Begrenzung, zugleich aber auch das Geheimnis der tiefdringenden und nachhaltigen Wirkung seiner Kunst. Selbstzucht waltet in ihr; sie reißt sich darum vom Hergebrachten nicht blindlings los; wo sie aber die bisherigen Formen verläßt, ist dies von innen heraus begründet. Nicht berechnet auf bloße Augenblickswirkung, kann sie gleichsam warten, bis man ihrer Schönheiten gewahr wird, die in der N a t u r s y m p h o n i e nicht so sehr im Duft der Melodie als im Pathos r h y t h m i s c h e r K r a f t f ü l l e und in andachtvoller h a r m o n i s c h e r T i e f e liegen. Hinter dem strengen, oft herben Aeußern aber findet man eine L e b e n s w ä r m e, wie sie nur dem Herzen eines wahrhaften Künstlers entquellen kann. (Schluß folgt.)



F. HEGEDÜS.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

Von der Opernsaison an der Riviera.

Montecarlo, im März.

I.

Eine Rückschau über Opernereignisse hat etwas Tragisches an sich. Bleiben beim Schauspiel, überhaupt beim gesprochenen Drama, stets seelische und verstandesmäßige Werte übrig, die sich in unserer Erinnerung mehr oder weniger standhaft festsetzen, so schwindet das Erinnerungsvermögen bei musikalischen Dingen, zumal wenn es sich um Bühnenwerke handelt, viel, viel schneller dahin. Die alte viel verspottete Vorliebe des großen Publikums für alle die Musik, die es „bequem nach Hause tragen kann", sie hat doch auch für den ernsten Kunstbetrachter eine symptomatische Bedeutung; denn letzten Endes besteht der Wert des echten, bleibenden Kunstwerkes doch in seiner Eignung, uns dauernde Genüsse zu verschaffen, und es unterscheidet sich Talent und Genie immer wieder durch die Fähigkeit, solche bleibende Werte zu geben.... Derartige Gedanken schießen mir durch den Kopf, wenn ich mich anschicke, die Ereignisse vor meinem geistigen Ohre und vor meinem inneren Ohr Revue passieren zu lassen, die das hochelegante Publikum des Opernspielsaales im hiesigen Kasino zu Beifallsäußerungen veranlaßt haben. Beifallsäußerungen? Da stock ich schon; hier bedeutet ja der Beifall nichts als der Ausdruck mondänen, huldvollen Befriedigtseins, nicht aber inneren Kunstverständnisses. Das ist traurig, wenn man bedenkt, daß es sich um die bestdotierte europäische Opernbühne überhaupt handelt. Ohne die wohl schon oft kolportierten Märchenziffen der Gehälter aufzuzählen, aus denen sich die Honorare der Mitglieder des Opernhauses zusammensetzen, ist es doch wichtig, sich zu vergewissern, daß wir in diesem Opernhause die einzige Bühne besitzen, der unbegrenzte Geldmittel zur Verfügung stehen. Wäre also die utopisch ersehnte internationale Völkerverbrüderung schon zur Tatsache geworden, so hätten wir in Montecarlo das ideale Theater zur Verwirklichung all unserer Träume von Reformen des Opernspielplanes. Statt dessen begnügt sich Direktor *Gunsbourg* immer wieder damit, ein paar Uraufführungen von Werken romanischer Komponisten zu veranstalten, unter denen es immer nur zwei oder drei wirkliche Künstler gibt, während die anderen Günstlinge der Salons in Paris, Rom oder London sind, die über die Beziehungen zur Highlife und damit über die Möglichkeiten verfügen, in dem smartesten Operntheater

der Welt aufgeführt zu werden! . . . Doch das ist nun einmal der Lauf der — wie sagt man doch! — der „großen Welt", den wir armen Kunstenthusiasten von Traumkönigs Gnaden niemals aufhalten werden! So lasset uns denn mit fröhlicher Resignation Rückschau halten, auf daß dem Leser ja nichts entgehe, was sich hier ereignet hat! . . .

Nachdem der „Parsifal"-Andachtsrausch auch hier einer Ermüdung gewichen war, kehrte man zunächst zu den Quellen der Oper zurück und führte eine der zu Unrecht vergessenen Ballettopern auf, in denen wir, nach dem Vorgang der florentinischen Intermedien, die Wurzeln aller Opernübung zu ersehen haben. Wer sich mit Musikgeschichte beschäftigt hat, kennt die prunkvollen mythologischen Balletts zur Genüge, wie sie im 17. und 18., teilweise auch noch im Anfang des 19. Jahrhunderts von den Hoftheatern aus in die Opernbühne eingedrungen sind; aber wenigen unter uns ist die Ballettoper Rameaus bekannt. Das ist gerade in diesem Gluck-Erinnerungsjahre bedauerlich; denn nur die Kenntnis des Rameauschen Opernballettstiles und seiner inneren vieldeutigen Symbolik öffnet uns erst den Schlüssel zur Erkenntnis des Gluckschen Reigenstiles; so war denn die Wiederaufführung der Rameauschen Ballettoper „Les fêtes d'Hébé" (oder „Les talents lyriques") ein glücklicher Gedanke, der in einer wahrhaft vorbildlichen Weise von dem kenntnisreichen Direktor Gunsbourg, den man getrost den „französischen Reinhardt der Oper" nennen darf, verwirklicht worden ist. Herr Gunsbourg weiß sehr wohl, daß er einem internationalen, blasierten Publikum eine solche „alte Rarität" aus dem Jahre 1739 nur in einer ganz „erstklassigen" Aufmachung bieten darf; und da er nicht zu sparen braucht, so hat er den dekorativen Teil seiner Aufgabe so köstlich lösen können, daß die Aufführung für den Kenner der Zeit ein wahres Labsal bildete. Der seltsame Renaissancestil der Kostüme, der eine Hebe und eine Liebesgöttin mit einem aus antiken und hochrenaissancemäßigen Elementen gemischten Gewande umkleidete, wurde ebenso prächtig getroffen, wie der exzentrische Entwurf der Dekorationen; der Zweck dieser Augenweide war offenbar der, dem Zuschauer nicht zu viel Zeit zu lassen, über die tiefere Allegorik der lose geflochtenen Handlung nachzudenken. Wir sollten uns nur der Feste erfreuen, die wir der Einmengung der Jugendgöttin Hebe in die Geschicke der Liebenden in dem amourösen Renaissance-Hellas des $18. Jahrhunderts verdanken. Wir sollten uns der Gesangskunst erfreuen, die noch immer in romanischen Landen ihre neuen, alten Quellen hat. Wir Nichtfranzosen staunten nur über die Kehlfertigkeit einer *Lilian Grenville* (Hébé) oder einer Mlle. *Alexandrowitz* (Amor), aus dem Munde dieser Vokalgenies strömten die Arien so mühelos und dabei seelisch so verinnerlicht, daß alles preziös Raffinierte des Rameau-Stiles gleichsam vereinfacht schien und wir des Wohllautes und der Klassik Rameauscher Partitur inne wurden, dieser Musik, die freilich ihr Unsterblichstes in den Ballettschätzen birgt; hier prickelt echteste altfranzösische Rhythmengrazie, und gallisch liebliche Heiterkeit blüht aus den wohlig leichten Melodien der Tänze auf. Schade, jammerschade ist es nur, daß auf unseren deutschen Opernbühnen nicht ein Gastspiel der Gunsbourg-Truppe nur schon allein mit dieser Rameau-Aufführung ermöglicht werden kann! . . .

Der „alte Rameau" ward natürlich von den Habitués der Montecarlo-Oper sofort zum alten Eisen geworfen, als die Affichen der großen Massenet-Premieren auftauchten und nun den Beginn der eigentlichen Opernsaison bezeichneten. Von jeher hat ja Gunsbourg den beiden Hauptmeistern der neueren französischen Oper, Massenet und Saint-Saëns, herzliches Gastrecht an seiner einflußreichen Bühne gewährt, und die Lebensgeschichte des alternden und des „letzten" Massenet ist mit Montecarlo aufs engste verknüpft; so ist es auch verständlich, wenn sich seit diesem Jahre in nächster Nähe des Berlioz-Denkmales (auch dieses Meisters Werke, zumal seine „Damnation de Faust" gehören ja zum hiesigen Spielplan!) und vor der Prunktreppe des Opernhauses eine schlichte, von dem russischen, in Paris lebenden Bildhauer Bernstamm herrührende Büste erhebt, bei deren Einweihung im Theater u. a. auch ein Fragment der „Suite parnassienne" aufgeführt wurde, übrigens eines anscheinend nicht sehr bemerkenswerten, mehr gelegenheitsmäßigen Werkes aus Massenets letzten Monaten. Dieser Meister der „Manon" ist und bleibt der Spezialist der Bühne; nicht als Dramatiker dürfen wir ihn ansprechen, ja, kaum als eigentlichen Theatraliker, sondern es ist Lyrik und Sentiment (nicht immer Sentimentalität!) in seiner Opernmusik, wie in seinem gesamten Schaffen. Auch die letzte Oper, die seiner allzeit fleißigen, vielleicht allzu fleißigen Feder entsprossen ist, zeigt diese Eigenheiten des Komponisten, den man wie so manchen anderen romanischen Musiker in Deutschland noch immer entweder zu leicht oder zu schwer nimmt, statt ihn einfach vom französischen, in diesem Falle genauer gesagt vom pariserischen Standpunkt aufzunehmen. Massenets „Cléopâtre", wie sie Louis Payen zu einer Opernheldin gestaltet hat, ist weder eine ägyptische Kurtisane im Vollsinne dieses Begriffes, noch überhaupt jene blutdürstige Hetäre, wie sie als Typus weiterlebt. Obwohl uns Payens Libretto alle typischen Merkmale ihres Charakters aufzeigt, obwohl wir ihr tragisches Liebesleben, das sich in Marc Anton einen Stützpunkt sucht und doch zuletzt dem tobenden düsteren Liebeswerben des in sie brünstig verliebten Sklaven Spakos (einer vom Dichter frei und glücklichst hinzuerfundenen Figur!) erliegen muß, obwohl wir dieses Liebesleben Kleopatras aus der Dichtung deutlich entnehmen, trotz alledem bleibt uns in Massenets Komposition des Stoffes nur der sentimentale Umriß dieser Leidensgeschichte der Heldin gegenwärtig. Das eigentlich Dramatische oder gar das Perverse der Gestalt bleibt uns der Komponist bewußt ebenso schuldig, wie einstens in seiner „Hérodiade", dieser bei uns wenig bekannten Oper des Manon-Komponisten. Schließlich waren wir mehr Auge als Ohr, und Madame *Kusnetzoffs* wie gemeißelter, buhlerischer Kleopatraleib übergleißte mit seinem weißen Schimmer unser Zuschauerempfinden so sehr, daß wir erst im letzten Akt wieder aufhorchten, als bei Kleopatras Todesszene die ganze süße (bisweilen fälschlich „süßlich" genannte!) Innigkeit des Massenetschen Melos offenbar wurde. Vielleicht ist diese Erscheinung rückwirkend und gegenseitig; vielleicht ward auch Massenet, der stets den Todesszenen seiner Frauengestalten besondere Liebe angedeihen ließ, hier erst warm, wenn Kleopatra ihrer menschlich-irdischen Schlacken ledig und ein Frauentypus schlechthin ward! Sonst sind die tragenden Gestalten nur recht konventionell charakterisiert, und nur in Ansätzen spürt man die Meisterhand noch. Neben Madame Kusnetzoff hatte sich *Rousselière* von der Pariser Groß.n Oper ganz in seine Rolle (als Spakos) eingefühlt; Herrn *Maguenats* Marc Anton wirkte mehr durch die echt hellenistische Schönheit seiner geschmeidigen Gestalt, als durch seine Kunst, die noch nicht völlig durchgereift ist. Ueber alle Maßen schön war das dekorative Gewand, das der Oper gegeben war. Kapellmeister *Jehin* leitete die Aufführung mit Umsicht. Wohl nirgends auf europäischen Opernbühnen denkt man so wenig an den Dirigenten, wie hier, wo Tyrann Snob das Publikum regiert und immer nur auf die Stars achtet, oder sich höchstens dann für die Komponisten oder sonstige „nebensächliche" Persönlichkeiten Interesse hat, wenn diese der „monde", der Gesellschaft angehören.

So erklären sich die großen Erfolge einer Reihe kleinerer Werke, „La tragédie de la mort" von *Georges Mousikant*,



MAX REGER.
Zu unserem Aufsatze: Musikerköpfe.

„Leilah“ von *de Lorey* und *Bemberg*, und „Kaatje“ von *Victor Buffin*. Das letztgenannte Werk verdient die große Beachtung, die ihm eine Aufführung in Montecarlo eintrug, zum Glück nicht lediglich um der hohen Stellung willen, die sein Verfasser, Baron Buffin, als ehemaliger Flügeladjutant des Königs von Belgien einnimmt, sondern Buffin erweist sich in dieser niederländischen Legende von dem Maler, der in Italien Inspiration und Liebesglück sucht, um beschämt zuletzt solches in der Heimat zu finden, als ein Musiker von gereiftem Kunstverständnis und von durchgeistigtem Können. Seine Oper, die übrigens ihre Uraufführung bereits vor einiger Zeit in Brüssel gefunden hat, zeigt, daß man sehr wohl Gesellschaftsmensch und ernster Künstler zugleich sein kann. Wer so strenge fugierte Sätze schreiben kann, wer in der Melodik und Harmonik so wagemutig den Modegeschmack ignoriert und seine Thematik so herbe und durchaus nicht leicht eingänglich gestaltet, der muß auch vom ernsten Kunstrichter ernst genommen werden, der verdiente den Erfolg, der ihm hier teilweise auch durch die Darsteller der Hauptrollen, Mitglieder der Brüsseler „Monnaie“ (Herr Girod und Madame Heldy), herbeigeführt wurde.

Desto trauriger erging es den Herren de Lorey und Bemberg mit ihrer „Leilah“. Charakteristisch für viele derartige Günstlingsopern, so auch für diese „Leilah“ ist zweierlei: einmal die Doppelfirma, und andererseits die Vorliebe fürs Exotische. Von Herrn de Loreys musikalischen Vorstrafen konnte ich beim besten Willen nichts in Erfahrung bringen; dagegen ward man in den „avant-premières“ der Tagespresse gebührend auf die „delikaten Melodien“ des Massenet-Schülers(!) Bemberg hingewiesen; auch war mir der Name des Librettisten Jules Bois nicht unbekannt; es ist dies ein überzeugter Persiendichter, ein französischer Bodenstädt, der oft in dem Wunderlande geweilt und dort wohl auch die Legende von der Rose von Schiras aufnahm, die erst wieder blüht, wenn ihre Wurzeln von den Tränen unglücklicher Liebe benetzt werden; aber leider hat dieser zweite Teil des „Leilah“-Librettos mit dem ersten einen so losen Zusammenhang, daß auch vom dichterischen Standpunkt aus das Werk nicht ernst genommen werden kann. Geradezu unmöglich aber ist Bembergs Partitur zu diesem süßlich-langweiligen Märchen von der schönen Haremsprinzessin Leilah, die durch einen von einer tückischen Nebenbuhlerin verhexten Schleier häßlich wird, dadurch vor dem um sie freienden König nicht mehr als die Schönste gilt, die aber zuletzt vor dem Dichter, der wahrscheinlich mehr Phantasie als der arme persische König hat, wieder in blühender Jugendschöne erstrahlt. Es fehlt in der höchst geschwätzigen Partitur nicht an persischen Originalmelodien; Herr Bemberg reiste nach Persien und „notierte“ die Melodien; aber diese Exotika bleiben auch seine einzigen Gedanken; im übrigen wirkt seine Partitur wie verwässerter Délibes, mit etwas Debussy aufgekocht; manchmal wird auch noch etwas Operettenmusik-Gewürz hinzugefügt, und das große Publikum findet das dann, zumal in den Ballettszenen für die die Titelrolle kreierende Madame Kusnetzoff „entzückend“! Selig sind die Toren! ... Doch, wir wollen dieses Opus nicht ernster nehmen, als es verdient und dem eleganten Komponisten seinen höchst chicken äußeren Erfolg in Montecarlo gönnen. **Artur Neißer.**

Stockholmer Musikbrief.

In einem Aufsatz über Schwedische Musik der Gegenwart, der im Juni v. J. in dieser Zeitschrift erschien, schrieb ich, daß die Orchestermusik in Stockholm nur durch die alljährlich stattfindenden fünf Symphonie-Konzerte der Hofkapelle repräsentiert werde. Diese Bemerkung trifft nun erfreulicherweise nicht mehr zu. Seit dem Beginn dieses Jahres haben wir in Stockholm unter dem Namen „Konzertverein“ ein eigenes Symphonieorchester. Dieses, aus 60 Mitgliedern bestehend (erster Konzertmeister: *Sven Kjellström*), veranstaltet in dem neuerbauten, 1760 Personen fassenden „Auditorium“ wöchentlich zwei Konzerte, das eine mehr ernsten Charakters, das andere leichtere Kost bietend. Es war an der Zeit, daß dem empfindlichen Mangel einer ständigen Institution zur Vorführung gediegener Orchestermusik endlich einmal abgeholfen wurde. Wie stark das Bedürfnis nach einem derartigen Unternehmen war, beweist der andauernd sehr gute Besuch der Konzerte des Orchesters. Rühmend sei hervorgehoben, daß auf den Programmen die Symphonie — als die vom Hörer am meisten Anspannung fordernde Nummer — stets an erster Stelle erscheint. Von den größeren Orchesterwerken werden während der Konzerte am Eingange des Saales Taschenpartituren verkauft, eine weise Maßregel — oder auch eine verhängnisvolle, wie man's nimmt: die Versuchung, für den billigen Preis von einer Krone oder Kr. 1.50 Musikbildung zu heucheln, ist gar zu groß. Ich glaube nicht, daß alle, die man während (!) der Konzerte in den soeben draußen erstandenen Partituren „nachlesen“ sieht, Noten lesen können.

Seit dem Bestehen des Orchesters hält die Dirigentenfrage Stockholm in Spannung. Die Leitung des Konzertvereins konnte im Inlande keine geeignete Kraft finden und verpflichtete einen jungen Deutschen, *H. Seeber van der Floe*. Dieser hatte hier vor etwa zwei Jahren eine höchst weihevolle Konzertaufführung des Parsifal veranstaltet, wurde aber damals v o r dem Konzert von einem großen Teile der hiesigen Tagespresse in einer schließlich geradezu widerwärtigen Weise angegriffen. Allerdings hatte Herr Seeber allerlei auf dem Kerbholz, was ihn in den Augen eines richtigen Stockholmer Merkers, namentlich wenn dieser letztere sich selbst für ein verkanntes Dirigentengenie hält, anrüchig erscheinen lassen mußte: Er hatte einige Jahre zuvor in einem Caféorchester gespielt, war — das Schlimmste von allem — noch nicht in Deutschland abgestempelt und zwang so die Stockholmer Merker zu dem so verhaßten selbständigen Urteilen. Fast allgemein schalt man ihn — alles v o r dem Konzert — einen Tempelschänder — für den Kenner der Musikgeschichte ein komisches Bild: die Tagespresse als Beschützerin der Heiligtümer Richard Wagners gegen eine aufstrebende Begabung. Das Stockholmer Musikpublikum ließ sich durch jene Hetze aber nicht zurückhalten, das Haus bis auf den letzten Platz zu füllen. Herr Seeber van der Floe bekundete eine hervorragende Dirigentenbegabung, und mit Recht erinnerte man sich seiner, als es sich darum handelte, dem Konzertverein einen künstlerischen Leiter zu geben. Aber nun ging's erst recht los: der offensichtliche künstlerische wie äußere Erfolg jener Parsifal-Aufführung hatte die Herren nicht vermocht, ihren Irrtum einzugestehen (ein richtiger Zeitungsmann irrt sich eben nicht), und so setzte man nun fort, was man damals begonnen. Amüsant ist's, dabei immer und immer wieder den Ruf zu hören: „Wir müssen eine europäische Berühmtheit haben!“ Natürlich: Nikisch, Weingartner u. a. warten nur darauf, nach Stockholm berufen zu werden. Wenn die misera plebs glaubt, nur berühmte Leute verstünden was, so ist das ja eine traurige Tatsache, mit der man sich abzufinden hat. Wird dergleichen aber allen Ernstes von den berufenen Führern des Publikums geäußert, so verrät sich darin doch ein erschreckender Tiefstand. Leider setzt das mehr als vorsintflutliche schwedische Preßgesetz solchem Gebaren auch dann keine Schranken, wenn es sich bis zu persönlichen Beleidigungen versteigt. Wenn dabei häufig, sehr häufig Worte wie Kultur, kultiviert u. dergl. fallen, so muß man an Lessings Wort denken: „Man spricht selten von der Tugend, die man hat, aber desto öfter von der, die uns fehlt.“ Erfreulicherweise verhält sich das Stockholmer Publikum genau wie damals: es sorgt für volle Häuser. Herr Seeber rechtfertigt durch seine Leistungen vollauf das in ihn gesetzte Vertrauen. Gleich das Eröffnungskonzert brachte u. a. eine glänzende Vorführung von Beethovens A dur-Symphonie.

Es ist nicht das erste Mal in der Musikgeschichte, daß das Publikum seinen sicheren Instinkt von den „kritischen Stimmen“ nicht übertauben läßt. Für die Entwicklung des schwedischen Musiklebens werden aber auch diese betrübenden Erscheinungen von Segen sein: mehr und mehr wird man die Unhaltbarkeit des jetzigen Verfahrens, die Musikreferentenposten mit praktischen Musikern, Konservatoriumslehrern u. dergl. zu besetzen, erkennen und die Notwendigkeit einsehen, an den schwedischen Universitäten Lehrstühle für Musikwissenschaft einzurichten zur Heranbildung eines auf der Höhe der Zeit stehenden, den Fragen des öffentlichen Musiklebens mit der nötigen Objektivität gegenüberstehenden Kritikerstandes. **Felix Saul.**

Kritische Rundschau

Halle a. S. Im Stadttheater hat *Bruno Heydrichs* neue einaktige Oper „Zufall“ bei ihrer Uraufführung einen recht freundlichen Erfolg gehabt. Die lustige Handlung spielt in Venedig zur Nachtzeit im Salon eines Advokaten, der durch eigenartige Verkettung von Umständen binnen weniger Minuten in den Besitz einer Lebensgefährtin kommt. „Der Zufall naht auf wunderbaren Pfaden stets überraschend, niemals eingeladen.“ Hans Dahlmann hat den Stoff nach einer italienischen Novelle geschickt in einen Einakter zusammengedrängt, der eine Aufführungsdauer von etwa 1½ Stunden beansprucht. Heydrichs Musik zeichnet sich namentlich durch reiche, gefällige Melodik und durchsichtige Instrumentation aus. Im Stil will sie Altes und Neues verbinden. Es finden sich in der Partitur nach klassischen Mustern eine ganze Anzahl geschlossener Formen (Chöre, Lieder, Duette, Quartette) vor, während der gesungene Dialog nach Art der neueren Musikdramatiker durch leitmotivische Verwendung der Hauptmelodien gestützt wird. In der musikalischen Charakterisierung ist dem Komponisten ein herumspionierendes, trunk-

festes Polizistenpaar ausgezeichnet gelungen. — Die Hallesche Oper setzte ihre besten Kräfte ein, um dem Werke des hier lebenden Komponisten eine möglichst glänzende Aufführung zu bereiten. *—t.*

Krefeld. Musikdirektor Zey hat, wie schon kurz berichtet, das neue Oratorium „Kreuzauffindung“ — In hoc signo vinces, von *Felix Nowowiejski* zur Uraufführung gebracht. Nach dem Triumphzuge, den des jungen, damals 24 Jahre alten Laureaten (neunmal preisgekrönt) erstes größeres Chorwerk „Quo vadis?“ durch die ganze Welt machte, mußte man auf die „Kreuzauffindung“ gespannt sein und ich kann sagen, daß es meine Erwartungen übertroffen hat. Zwar fehlt dem Stoff das Rührend-Volkstümliche, was dem „Quo vadis?“-Sujet zu eigen ist, aber dafür ist das Werk in sonstiger Hinsicht ein großer Fortschritt in der Entwickelung des Autors. Der Aufbau ist lebendig-dramatisch gesteigert; die Chorszenen sind voll Kraft, die Solopartien ergreifend, getragen von lebenswahrer Empfindung. Mit großem Glück verwendet Nowowiejski den Gregorianischen Choral, diesen Urvater der Musik, einmal als typisch für die jeweilige Handlung (Prozession, Andacht), dann auch aus inneren, ästhetischen Gründen. Dieses dreimal um eine Sekunde steigende chorale „Ecce lignum crucis“, die Katastrophe des Dramas, ist von starker Wirkung. Eines aber kann ich an diesem Werk, wie an vielen anderen neuen Chorwerken, nicht entbehren: die Schlußfuge. Das möchte ich allgemein gesprochen haben und es soll mir fernliegen, den gegebenen Abschluß als nicht wirkungsvoll hinzustellen. Die Orchestrierung ist blendend, dann und wann verblüffend. Die Aufführung war gut vorbereitet. Von den Solisten gefiel mir am besten Frau Philipp-Locke mit ihrem wohlklingenden Alt-Mezzosopran, die ihrer technisch wahrlich schwierigen Rolle durchaus gerecht wurde. Der Komponist wurde mehrere Male gerufen und dankte dem applaudierenden Publikum zuletzt vom Dirigentenpult aus mit einer kleinen Ansprache. *A. A. Knüppel.*

Paris. Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* hat eins der letzten Pariser „Colonne-Konzerte“ mit großem Erfolg dirigiert. Ein musikalisches Ereignis! wie die Kritik allenthalben schreibt. Auf dem Programm standen — außer einer von einem jungen „Revolutionär“, *Alfredo Casella*, komponierten und dirigierten Nichtigkeit („Akkordserien“ nach überdebussyscher Manier!) „Notte di Maggio“ — Beethovens „Symphonie in c moll“ (No. 5), Bachs „Brandenburgisches Konzert“ (No. 5), arrangiert von Steinbach für Violine, Gambe, Cello, Kontrabaß und Cembalo, Mozarts „Serenade“ für Blasinstrumente (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Bassetthörner, 4 Hörner, 2 Fagotte und 1 Kontrafagott) und schließlich Brahms' „Symphonie in e moll“ (No. 4). Wenn auch sämtliche Werke unter des tiefgründigen Musikers Taktstock in einer durchweg schlackenfreien Wiedergabe herauskamen, so müssen wir doch vor allem betonen, daß er sich als Dolmetsch der Brahmsschen Seele ganz bedeutend hervorgetan hat. Die Werke werden nun auch in Frankreich, das ihnen bisher sehr skeptisch begegnete, rein musikhistorisches Interesse in hellflackernde Begeisterung verwandeln! — Steinbach steht übrigens der modernen Bewegung der französischen Musik nicht ablehnend gegenüber; so wird er u. a. in Köln persönlich die 100. Wiedergabe (in Deutschland) von Gabriel Piernés „Kinderkreuzzug“ leiten. *F. Laven.*

Petersburg. Die erste Bach-Feier hat, wie kurz gemeldet, in Rußland stattgefunden. Es ist ein Verdienst des Kapellmeisters *Kussewitzky*, daß er in Petersburg eine Bach-Feier zustande brachte, wodurch zugleich das Interesse des russischen Publikums auf den Altmeister gelenkt wurde. Es ist ganz seltsam, daß, während Anton Rubinstein bewußt einen Bach-Kultus im Petersburger Konservatorium getrieben hat, seine musikalischen Gegner, wie Balakirew und Rimsky-Korsakow, ebenso bewußt Bach abzulehnen bemüht waren. Die Feier brachte das herrliche d moll-Konzert für Klavier, das von Herrn *Petri* mit weichem Anschlag und mit der Vertiefung eines würdigen „Bachianers“ wiedergegeben wurde. Auch die „Choralvorspiele“ für das Piano von Busoni bearbeitet, kamen vortrefflich zu Gehör. Der Direktor des Berliner Hofchors, Herr *Rüdel*, der den ganzen Bach-Zyklus leitete, hatte Gelegenheit, die Ergebnisse seiner Erforschung des Bachschen Stils zu zeigen in dem Vierten Brandenburger Konzert und in der dritten Suite. Was ihm weniger gut gelang ist nicht auf die etwa begrenzte Sphäre seines Könnens in der Bach-Literatur zurückzuführen, sondern vielmehr darauf, daß die russischen Sänger und Sängerinnen noch nicht genügend auf die Musik von Bach eingestellt sind. Von Vokalwerken wurden aufgeführt: Solokantate No. 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und die Serenade „Erhabener Leopold“ für Orchester und Altstimme. Anerkennenswert war besonders die Leistung von Herrn Bosse, der auf der Höhe seiner Aufgabe stand. *—ny.*

Neuaufführungen und Notizen.

— In München hat *Richard Strauß* seine „Elektra“ dirigiert. Die „Münchn. Neuest. Nachr.“ sprechen von einem unvergeßlichen „Ereignis“: Nie zuvor empfand man so gewaltig die fürchterliche Wucht dieser grauenvollen Tragödie, in der der Muttermord als eine rettende Tat erscheint. Nie zuvor auch empfand man so sehr die unerbittliche Folgerichtigkeit, mit der sich diese musikalischen Szenen in ihrem kühnen Aufbau zu einer so großartigen Steigerung aufeinandertürmen. — Wer die „Elektra“ unter Strauß gehört hat — und das ist notwendig für den Eindruck —, wird dem Urteil zustimmen.

— Das Hoftheater in Dresden gedenkt im September Herbst-Festspiele zu veranstalten, an deren Spitze der „Parsifal“ stehen soll; dann werden die neu einstudierten Hauptwerke Richard Wagners, ferner der „Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“ und Mozarts Opern folgen. Auf die Maifestspiele nun die Herbstfestspiele! Aber das Programm ist gut.

— Am 17. Mai soll im Darmstädter Hoftheater Weingartners „Kain und Abel“ die Uraufführung erleben.

— *Christian Sindings* Oper „Der heilige Berg“ (Text von Dora Duncker) hat im herzoglichen Hoftheater zu Dessau unter Mikorey die Uraufführung erlebt. Bei prächtiger Inszene und lebendiger Darstellung hatte das Werk einen starken Erfolg zu verzeichnen. *E. H.*

— „Immer der Andere“ betitelt sich eine neue Oper von Frau *Amalie Nikisch*, die vom Leipziger Stadttheater bereits zur Uraufführung im kommenden Herbst erworben sein soll. Frau Nikisch, die soeben erst eine Operette in Hamburg herausgebracht hat, scheint eine beneidenswerte produktive Komponistin zu sein.

— Wie die Zeitungen berichten, interessiert sich Herzogin Viktoria Luise für Musik. Dies Interesse habe sie neuerdings wieder darin bekundet, daß, wie es in Braunschweiger Theaterkreisen heißt, auf ihre Initiative hin ein neues musikalisches Werk zur Aufführung am Hoftheater angenommen wurde. Es handelt sich um die komische Oper „Die Waschleine“ von *Albert Mattausch*, dem Komponisten der Oper „Die Nachtigall“ und der Operette „Der Minenkönig“. Es ist erfreulich, wenn Fürsten und Fürstinnen sich für die Kunst einsetzen. Im Braunschweiger Hoftheater scheint ja auch neues Leben einzuziehen. Die A u s w a h l von Werken wäre aber besser den Hofkapellmeistern zu überlassen. Außer bei König Ludwig II. von Bayern ist in neuerer Zeit durch Fürstengunst dem Spielplan Ersprießliches nicht zuteil geworden.

— Die Festspiele im *Lauchstedter Goethe-Theater* Mitte Juni bringen diesmal aus Anlaß des 200jährigen Geburtstages des Opernreformators Christoph Willibald Ritter von Gluck drei Aufführungen von „Orpheus und Eurydike“ und zwar in einer auf Grund des italienischen Originals hergestellten neuen Bearbeitung von Prof. Dr. *Hermann Abert* (Halle a. S.). Diese Bearbeitung sieht eine Besetzung von Cembalo und eine Darstellung der Orpheuspartie durch einen Sänger (Bariton) vor. Da die Textübertragung ins Deutsche auch völlig neu ist, so wird man das Werk in einer Form kennen lernen, die in wesentlichen Punkten von den üblichen Orpheus-Aufführungen abweicht.

— Ein neuer Versuch, Tennysons Dichtung „Enoch Arden“ für die Bühne zu gewinnen, ist wieder unternommen worden. Im Kottbuser Stadttheater, das erst kürzlich eine Uraufführung (Fest auf Solhaug) herausgebracht hatte, kam das Werk, eine Arbeit des Komponisten *Max Weidert* und des Librettisten Fritz Droop, zur Uraufführung.

— *Alfred Kaiser* hat eine neue Oper „Mariquita“ vollendet, die den Maler Murillo zum Helden hat. Die Uraufführung soll zu Beginn der nächsten Saison stattfinden.

— In Saaz (Deutschböhmen) hat eine Oper „Hanna“ von *A. Scholze*, k. k. Professor, die erfolgreiche Uraufführung erlebt.

— An der Scala in Mailand ist *Alfanos* Oper „Der Garten Don Juans“ zur Uraufführung gekommen.

*

— Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat für das in den Tagen vom 23.—27. Mai zu Essen (Ruhr) stattfindende 49. Tonkünstlerfest folgendes Programm aufgestellt: Sonnabend, 23. Mai, vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum I. Orchesterkonzert. Abends 7 Uhr: I. Orchesterkonzert. Richard Strauß, Festliches Präludium (aus Anlaß des 50. Geburtstages unseres Ehrenvorsitzenden); Theod. Huber-Anderach, Phantastisches Scherzo; Otto Naumann, Die Handwerksburschen, für Bariton mit Orchester; Hermann Unger, Erotikon; Heinz Tießen, Symphonie f moll. (Nach dem Konzert Begrüßung durch die Stadt Essen.) Sonntag, 24. Mai, vormittags 11 Uhr: Hauptprobe zum II. Orchesterkonzert. Abends 7 Uhr: II. Orchesterkonzert. Othmar Schoeck, Dithyrambe für Chor und Orchester; Emile Blanchet, Konzertstück für Klavier und Orchester; Siegmund v. Hausegger, Natursymphonie. Montag, 25. Mai, vormittags 10 Uhr: I. Kammerkonzert. Walter Schultheß, Variationen für Klavier, op. 1; Ludwig Rottenberg, Lieder; Joseph Haas, „Grillen“, für Violine und Kla-

vier. Abends 7 Uhr: „Herr Dandolo", heitere Oper in 3 Aufzügen von Rudolf Siegel. Dienstag, 26. Mai, vormittags ½11 Uhr: Hauptversammlung. Nachmittags: Einladung zum Bootshaus „Hügel". Abends 8 Uhr: II. Kammerkonzert. Alexander Jemnitz, Sonate für Orgel, mit Altsolo; Erwin Lendvai, aus „Nippon" No. 1, 3, 4, 6, 7 für Frauenchor; Gottfried Rüdinger, Serenade für kleines Orchester; Emil Mattiesen, Lenore, Ballade für Bariton mit Klavier. Mittwoch, 27. Mai, vormittags 10 Uhr: Hauptprobe zum III. Orchesterkonzert. Abends ½7 Uhr: III. Orchesterkonzert. Julius Kopsch, Ouvertüre „Komödianten"; Walter Braunfels; Lieder mit Orchester; Franz Schmidt, Symphonie Es dur. Nach dem Konzert Festbankett, veranstaltet von der Stadtverwaltung. Am Vorabend des Festes, Freitag 22. Mai, bietet die Stadt Duisburg die Uraufführung der Oper „Ratcliff" von Volkmar Andreae, dargestellt durch das Ensemble des Düsseldorfer Stadttheaters.

— Die Vorarbeiten für das *VII. Deutsche Bach-Fest* der Neuen Bach-Gesellschaft am 9. bis 11. Mai 1914 in Wien sind beendet. Wie bereits mitgeteilt, finden vier Aufführungen statt, ein Kantatenabend (Samstag, den 9. Mai), ein Kammerkonzert (Sonntag, den 10 Mai) und die Aufführung der „Johannespassion" (Montag, den 11. Mai, abends) sowie ein Instrumentalkonzert (Sonntag, den 10. Mai, mittags halb 1 Uhr).

— Das dritte deutsche Brahms-Fest wird von der Deutschen Brahms-Gesellschaft in der Zeit vom 4.—8. Juni 1915 in Hamburg, der Geburtsstadt von Brahms, veranstaltet werden.

— Das siebente Freiburger Kammermusikfest, das am 5., 7. und 8. Mai stattfindet, wird in der Hauptsache von Stuttgarter Künstlern ausgeführt: vom Wendling-Quartett und Professor Max von Pauer. Helene Martini-Siegfried wirkt weiter mit.

— Ein dreitägiges „Weingartner-Fest" hat am 29. Januar, 11. und 26. Februar in Buenos Aires stattgefunden. Unter dem dortigen Konservatoriumsdirektor Ernesto Drangosch brachte ein hundert Mann starkes Orchester an diesen drei Abenden sämtliche Orchesterkompositionen Weingartners zur Aufführung. Nun sollen sämtliche Kammermusikwerke Weingartners aufgeführt werden. Sehr erfreulich; aber Musikfeste mit Werken deutscher Originale statt von Epigonen wären noch erfreulicher.

— Beim norwegischen Musikfest, das zur Zentenar-Feier Norwegens vom 1.—7. Juni in Kristiania stattfindet, sollen vier Orchesterkonzerte, drei Kammermusikabende und ein Kirchenkonzert veranstaltet werden. Das Programm ist zusammengestellt aus einer Auswahl der in den hundert Jahren geschriebenen norwegischen Orchester- und Kammermusik: Edvard Grieg, Halfdan Kjerulf, Johan Selmer, Christian Sinding und Johan S. Svendsen stehen an der Spitze. Außer einem Orchester von 90 Musikern und einem Chor von 500 Sängern werden die bedeutendsten Komponisten und Solisten Norwegens — in einer Anzahl von 50 — mitwirken. Unter den Komponist-Dirigenten befinden sich Eyvind Alnaes, Johannes Haarklou, Johan Halvorsen, Iver Holter, Ole Olsen und Christian Sinding, unter den Solisten die Sängerinnen Frau Ellen Gulbranson, Borghild Langaard, Astrid Lous, Cally Monrad und Elisabeth Munthe-Kaas, und die Pianisten Fridtjof Backer-Gröndahl, Nils Larsen und Karl Nissen.

— Der „Parsifal" ist nun auch in der Kirche gegeben worden. Anhalts musikalische Kräfte, die nach dem Wunsche des Herzogs mit einer Bühnen-Aufführung des Werkes für die nächste Zukunft nicht rechnen können, haben den ersten und dritten Akt unter der Leitung von Generalmusikdirektor Mikorey in einer Kirche (und zwar in Magdeburg) aufgeführt. Der zweite Akt war allerdings gänzlich gestrichen. Man darf es bezweifeln, ob diese Idee, die vom Dessauer Hoforchester und Mitgliedern der Oper, sowie von Dessauer Gesangvereinen durchgeführt wurde, besonders glücklich zu nennen ist.

— Der Marquis von *Polignac*, einer der reichsten und freigebigsten Kunstmäcene Frankreichs, hat in Reims ein Musikfest veranstaltet, bei dem Teile aus Wagners Musikdramen im Konzertsaal zur Aufführung gebracht werden. „Tristan und Isolde" ist allerdings nicht mit Orchester, sondern nur mit Klavierbegleitung zu den Gesangspartien vollständig aufgeführt worden. Den Klavierpart hatte Edouard Risler übernommen, die Partie der Isolde Frau Leffler-Burkard, den Tristan Herr George Walter. In derselben Weise folgten der erste Akt der „Walküre", der dritte Akt von „Siegfried" und der dritte Akt der „Götterdämmerung", wobei Frau Leffler-Burkard die Sieglinde und Brünnhilde sang.

— Unser Mitarbeiter Prof. *Otto Urbach* in Dresden hat die als Beilage zu seinem „Führer durch die Klavierliteratur" in der „N. M.-Z." erschienenen, von ihm bearbeiteten Klavierstücke „Toccata" von Sweelinck und „Pregians Ground" von William Byrd im Dresdner Tonkünstlervereine zur Aufführung gebracht. (Wie uns Herr Urbach mitteilt, wird der Führer durch die Klavierliteratur in allernächster Zeit fortgesetzt werden. Red.)

— Im Musik-Salon *Bertrand Roth*, Dresden, hat die 182. Aufführung Zeitgenössischer Tonwerke Werke von *Felix Gotthelf* (Wien) gebracht: Hymnus (As dur) für Harfe, Violine, Violoncell und Harmonium (Verlag Simon); „Zur Dämmerstunde", drei Tonbilder für Klavier (Manuskript); Lieder im Manuskript und ein Quartett (C dur) op. 10 (Manuskript).

— Fünf populäre Klavier-Abende hat der Pianist *Friedrich Häckel* in Mannheim gegeben: Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt.

— Te Deum, Oratorium in drei Teilen für Soli, Chöre, großes Orchester und Orgel, komponiert und dem König Ludwig III. von Bayern gewidmet von Franziskanerpater Dr. Paul Hartmann *von An der Lan-Hochbrunn* ist in Nürnberg unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— In einem Orchesterkonzert hat der braunschweigische Hofkapellmeister *Richard Hagel* in Leipzig die im Archiv des Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen aufgefundene Haydn-Symphonie in D dur aufgeführt.

— Eine erfolgreiche Erstaufführung des Lisztschen „Christus" hat die Glogauer Singakademie unter ihrem Dirigenten *Rudolf Volkmann* herausgebracht. Als Solisten wirkten mit: Frl. Erica Hehemann (Essen, Sopran), Frau Niessen-Mersmann (Berlin, Mezzosopran), Karl Sattler (Berlin, Tenor), Prof. Fischer (Sondershausen, Baß). Es ist damit zum erstenmal der Beweis erbracht worden, daß das monumentale Werk auch unter den beschränkten Verhältnissen einer mittleren Provinzialstadt in befriedigender Weise zur Geltung gebracht werden kann. *B.*

— Im Gesangverein Mülheim-Ruhr ist unter Leitung des rührigen kgl. Musikdirektors Karl Diehl im V. Abonnementskonzert „Warum? Woher? Wohin?", Mysterium in 3 Teilen, nach Worten der Bibel, insbesondere des Buches „Hiob", für Soli, Chor und Orchester von *August Bungert* (op. 60) aufgeführt worden.

— Die Kreuznacher Konzertgesellschaft, mit der sich seit einiger Zeit der Männergesangverein Liedertafel zu gemeinschaftlicher Veranstaltung von Konzerten größeren Stils vereinigt hat, hat die Wintersaison mit einer gut gelungenen Aufführung der Matthäus-Passion unter Leitung von Musikdirektor *J. Knettel* am Karfreitag beschlossen. Als Solisten wirkten mit Frl. Luise Schmidt (Kreuznach, Sopran), Frau Franziska Bergh (Godesberg, Alt). Die Partie des Christus sang Dr. Emanuel Kayser (München), die des Evangelisten August Gesser (Mainz), die übrigen Baßsoli Willi Ahrens (Kreuznach). Das durch zahlreiche einheimische Kräfte verstärkte Orchester wurde von der Kapelle des Inf.-Reg. No. 88 aus Mainz gestellt. Der Knabenchor setzte sich aus Schülern des Kgl. Gymnasiums zusammen. Die Aufführung, die zuerst in der Pauluskirche stattfinden sollte, mußte infolge des Einspruchs des evangelischen Kirchenchores im Kaisersaal stattfinden. *—er.*

— *Max Reger* hat seine Lieder „Aeolsharfe", „Das Dorf" und noch einige andere jetzt auch für Orchesterbegleitung umgearbeitet. Sie sind im Verlag von Bote & Bock erschienen.

— *Joseph Haas* hat ein „Lustige Serenade" betiteltes viersätziges Orchesterwerk vollendet, das von Generalmusikdirektor Max von Schillings zur Uraufführung in einem Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle in Stuttgart angenommen worden ist. (Das Werk erscheint im Wunderhorn-Verlag in München.)

— Der Verlag *Anton J. Benjamin*, Hamburg, hat von Giuseppe Tartini in letzter Zeit folgende Werke erscheinen lassen, die zum Teil bei dieser Gelegenheit überhaupt zum ersten Male gedruckt werden: d moll-Konzert für Violine mit Begleitung des Streichorchesters (letzteres auch für Klavier bearbeitet); 6 Sonaten in drei Suiten für zwei Violinen und Violoncell (Sonate a Tre); zwei Trios für zwei Violinen und Pianoforte (nach der vollständig ungedruckten Sammlung der Sonaten für 2 Violinen und Baß). Die Bearbeitungen sind von Emilio Pente, Ehrenmitglied der Königlichen Musikakademie in Florenz.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Die beste Don-Juan-Uebersetzung.* Das Preisrichterkollegium, das über den vom *Deutschen Bühnenverein* für die beste Don-Juan-Uebersetzung ausgeschriebenen Wettbewerb zu entscheiden hatte, hat gesprochen. An den Sitzungen, die Generalintendant *Baron zu Putlitz* in *Stuttgart* leitete, nahmen teil die Herren Professor Fuchs (München), Hofrat Gerhäuser (Stuttgart), Direktor Illing (Stettin), Professor Krebs (Berlin), Dr. Otto Neitzel (Köln), Generalmusikdirektor Dr. v. Schillings (Stuttgart), Dr. Leopold Schmidt (Berlin), Geheimrat Lautenburg (Berlin) und Rechtsanwalt Artur Wolf (Berlin). Es lagen insgesamt 67 Bewerbungen vor. Der Preis, der 10 000 Mark beträgt, wurde dem Werke mit dem Motto „Ora cantiamo" zugesprochen. Die Oeffnung der verschlossenen Kuverts ergab, daß der Kammersänger *Karl Scheidemantel*

der Preisträger ist. (Im Anschluß an die Sitzungen hatte der König von Württemberg die Herren zu einer Frühstückstafel geladen.) — Der Bühnenverein ging wohl bei dem Ausschreiben in erster Linie davon aus, daß es notwendig sei, für alle deutschen Bühnen einen einheitlichen Don-Juan-Text zu haben. Ein praktischer Standpunkt also, und deshalb zu billigen. Im übrigen spricht man vorsichtigerweise von der „besten" Uebersetzung, also die beste unter den eingereichten, die deshalb noch nicht das künstlerische Prädikat „gut" zu verdienen braucht. Es wäre ja zu wünschen, daß nach so viel Mißerfolgen endlich eine wirklich gute Uebersetzung des italienischen Originals erreicht worden wäre; aber man soll die Skeptiker nicht schelten, bevor die Uebersetzung nicht im Druck vorliegt. Das Ideal wäre freilich die Aufführung des Don Juan (wie aller Standardwerke der Literatur) in der Originalsprache. Das könnte man heute verlangen.

— *Beethoveniana.* Professor Fritz Stein in Jena, dem Entdecker der nach dem Orte ihrer Auffindung benannten „Jenaer" Symphonie Beethovens, ist es vergönnt, die musikalische Welt wieder mit einem „neuen" Beethoven bekannt zu machen. Er gab im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig soeben die „Variationen über ein Thema aus Mozarts Don Juan (Reich mir die Hand, mein Leben)" für zwei Oboen und Englisch Horn (oder zwei Violinen und Viola) auf Grund des sich jetzt in der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen Beethovenschen Originalmanuskriptes heraus, die bisher überhaupt noch nicht im Druck erschienen waren. Die Variationen entstammen wahrscheinlich der gleichen Zeit, in der Beethoven das bekannte Trio der gleichen Besetzung — op. 87 — komponierte, also dem Jahre 1795, oder auch früherer Zeit. Sie verdanken ihre Entstehung zweifellos Anregungen, die der Komponist durch Aufführungen von Künstlern erhalten hatte. Vielleicht einer Aufführung in der TonkünstlerGesellschaft in Wien vom 23. Dezember 1793, auf deren Konzertzettel verzeichnet war: „Ein neues Terzett für 2 Oboen und 1 englisches Horn, von der Erfindung des Herrn Wendt, vorgetragen von den Herrn Brüdern Johann, Franz und Philipp Teimer"? Sicherlich werden die Variationen bald auch im Konzertsaal erscheinen.

— *Städtische Musikpflege.* Aus *London* wird berichtet: Die Verwaltung der englischen Hauptstadt gibt den Kommunalbehörden der europäischen Großstädte ein interessantes Beispiel städtischer Musikpflege. Mr. *Hubert Bath* ist zum Stadtrat für Musik in London ernannt worden. Ihm fällt die Ueberwachung der Programme jener Konzerte zu, die in den verschiedenen Stadtteilen Londons öffentlich veranstaltet werden; er hat somit Einfluß auf rund 50 Orchester. Der neue Stadtrat erklärte bei Antritt seines Amtes, darüber wachen zu wollen, daß fortan nur Musikstücke gespielt werden, die geeignet sind, auf das Musikverständnis und das musikalische Urteil der Allgemeinheit günstig einzuwirken. — Das ist in der Tat ganz etwas Neues!

— *Aus dem Bericht der Tonkünstlergenossenschaft.* Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1913. Es wurde eine Gesamteinnahme von 610 700 M. (im Vorjahre 510 100 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 552 400 M. (im Vorjahre 470 600 M.) ein, wovon 470 900 M. = 85,25 % (im Vorjahre 400 700 M. = 85,13 %) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 2 724 000 M. Gesamteinnahme erzielt, darunter 2 511 000 M. an Aufführungsgebühren, von denen 2 045 000 M. verteilt worden sind. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Aufführungsrechte von 584 Tonsetzern und 103 Verlagsfirmen. Aus der Pensionskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1913 Alterspensionen im Betrage von je 1000 M. an die 22 ältesten ordentlichen Mitglieder der Genossenschaft ausbezahlt. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt.

— *Kapellmeisterverband.* Die in den Operettentheatern, Varietés und Kabaretts beschäftigten Kapellmeister haben sich nunmehr auch organisiert, und zwar haben sie sich zu einem Kapellmeisterverband zusammengeschlossen. Der Verband bezweckt die Vertretung der wirtschaftlichen Interessen der Kapellmeister. Es soll eine Zentralauskunftsstelle in Berlin eingerichtet werden, durch die auch Stellen vermittelt werden sollen. Ebenso ist eine Rechtsauskunftsstelle vorgesehen und ferner die Unterstützung bedürftiger Mitglieder und ihrer Hinterbliebenen. Vor allem aber beabsichtigt der Verband ein Zusammengehen mit den Autoren und Komponisten und eine seiner programmatischen Forderungen ist daher auch ein Autorenschutz. Die Kapellmeister glauben, daß die Autoren und Komponisten an einem Zusammengehen mit ihnen ein besonderes Interesse haben, weil die Kapellmeister es ja sind, die die Musikstücke zum Vortrag bringen und daher eine Kontrolle über die vorgetragenen Stücke am besten ausgeübt werden kann. Der Sitz des neuen Verbandes ist Berlin. Vorsitzender ist Kapellmeister *Paul Hühn* (Friedenau), stellvertretender Vorsitzender Kapellmeister Wahlter, Schriftführer Kapellmeister Viktor Röder und Schatzmeister Kapellmeister Antonius (Berlin).

— *Von den Konservatorien.* Der Direktor des Höheren Musikinstituts zu Königsberg i. Pr., *Carl Ludwig Treff*, hat sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Das Lehrerkollegium veranstaltete ein gutbesuchtes und wohlgelungenes Konzert in den Räumen des Instituts. — Seinen Bericht über das 9. Schuljahr sendet uns das Spohr-Konservatorium in *Kassel*, Direktor *Heinrich Stein*.

— *Kirchengesang.* Der XXV. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag findet vom 4. bis 7. Mai in Essen-Ruhr statt.

— *Ein amerikanischer Musiktrust.* Wie die Zeitungen melden, ist bei einer Versammlung, in der die bedeutendsten Musikverleger, Autoren und Komponisten vertreten waren, unter dem Namen „American Society of Authors, Composers and Publishers" ein amerikanischer Musiktrust gegründet worden, der es sich zur Aufgabe macht, Tantiemen für die Mitglieder des Trusts einzuziehen. Die Korporation will verhindern, daß ein gesetzlich geschütztes Musikstück bei einer öffentlichen Aufführung ohne Tantiemezahlung gespielt wird. Nach Angabe des Präsidenten des neuen Trusts wurde die Organisation nach dem Muster der in Deutschland, Oesterreich und Italien seit Jahren bestehenden Organisationen von Autoren, Komponisten und Verlegern geschaffen.

— *Das Ende einer Agenten-Laufbahn.* Unter diesem Kennworte war in den Zeitungen zu lesen, daß der bekannte Inhaber der seinen Namen tragenden Konzertagentur *Emil Gutmann* in *Berlin* (früher in München) wegen finanzieller Schwierigkeiten von der Leitung des Unternehmens zurückgetreten sei und Propagandachef der Reklame-Abteilung des österreichischen Lloyds werden wolle. Dagegen teilte Herr Gutmann in den „Münchn. Neuest. Nachr." mit, daß diese Nachricht aus der Luft gegriffen sei. Richtig dagegen sei, daß er die Leitung des von ihm in München begründeten Berliner Konzertunternehmens niedergelegt habe, das nunmehr von einem Konsortium als G. m. b. H. fortgeführt wird. Herr Gutmann werde in dem von ihm vertretenen Geschäftszweig auch weiterhin tätig sein. — Die Agentur Gutmann repräsentierte unsere Zeit in ihren künstlerisch weniger erfreulichen Seiten, des „Betriebes". Doch hatten wir Herrn Gutmann auch manches zu verdanken: die Uraufführung der Mahlerschen „Achten" unter Leitung des Komponisten in München und die Strauß-Woche in München, auf der auch die Wiener Philharmoniker zu hören waren. Es bleibt abzuwarten, wie sich die G. m. b. H. entwickeln wird.

— *Preiserteilung.* Der „Hamburger Lehrer-Gesangverein" teilt mit: Von den rechtzeitig eingelaufenen 313 Vertonungen des Sängerspruchs ist derjenigen des Organisten *W. Buchmann* in *Charlottenburg* der Preis von 100 M. zuerkannt worden.

* * *

Personalnachrichten.

— Wie das Berl. Tagbl. meldet, wird *Richard Strauß* seinen ständigen Aufenthalt nach München verlegen. Er hat im Osten der Stadt ein großes Terrain erworben, um sich dort eine Villa zu erbauen. — Da Richard Strauß nur verpflichtet ist, die Symphoniekonzerte der königl. Kapelle zu dirigieren, ist sein dauernder Wohnsitz in Berlin nicht mehr erforderlich. Ob diese Nachricht in dieser Form zutrifft, wissen wir zur Stunde nicht. Jedenfalls ist sie nicht ohne Bedeutung.

— Zum Nachfolger Paul Scheinpflugs, der, wie berichtet, an die Spitze des Berliner Blüthner-Orchesters tritt, haben die Musikalische Akademie, der Verein der Liederfreunde und andere Korporationen in *Königsberg*, Dr. *Siegel* in Berlin als gemeinschaftlichen Dirigenten gewählt.

— *Paul v. Klenau* ist als Kapellmeister an das *Freiburger* Stadttheater engagiert worden.

— *Eugen d'Albert* ist am 10. April 50 Jahre alt geworden.

— Der Gesangsmeister *Paul Merkel* in *Leipzig* hat sein 25jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Durch seine vielseitige künstlerische Tätigkeit ist er auch außerhalb als Musikschriftsteller und Komponist bekannt geworden.

— Ein Familienkonflikt im Hause Wahnfried ist offenkundig ausgebrochen. Es handelt sich um die Anerkennung der Frau Isolde Beidler als rechtmäßige Tochter Richard Wagners. Die etwas peinliche Angelegenheit hat das Bayreuther Landgericht in einem Termin beschäftigt, die Entscheidung soll am 8. Mai erfolgen.

— In *Weimar* ist plötzlich auf einer Besuchsreise der Kapellmeister des Wiener Konzertvereins, *Gustav Gutheil*, gestorben. Aus Blankenhein bei Weimar stammend, genoß er seine erste Ausbildung auf der Musikschule in Weimar und nahm während einer Reihe von Jahren an den Orchesterkonzerten unter Liszt und Bülow in Weimar Anteil. 1895—97 wirkte er als Kapellmeister in Straßburg und 1897—1900 in gleicher Eigenschaft am Hoftheater zu Weimar. Mit seiner Gattin, Frau Gutheil-Schoder, siedelte er dann nach Wien über. Gutheil ist auch bekannt als Liederkomponist. Er ist nur 46 Jahre alt geworden.

Neue Klaviermusik.

Claude Debussy: 1. Deux Arabesques (1.75 Fr. und 2 Fr., zus. 3 Fr.). 2. „La plus que lente“, valse pour Piano (2 Fr.). 3. Masques (3 Fr.). 4. L'isle joyeuse. Paris, *A. Durand & Fils.* Diese originellen, durch allerlei neue melodische und harmonische Einfälle und Effekte sich auszeichnenden Klavierstücke, die überdies nicht allzu große technische Schwierigkeiten bieten, werden den Freunden moderner und modernster Musik willkommen sein. Von schönem melodischem Fluß ist die erste Arabeske, und auch die zweite, ein reizvolles allegretto scherzando, ist ebenso wohlklingend als harmonisch interessant und als Vortragsstück besonders geeignet; weniger das etwas eintönige und nicht angenehm klingende Maskenstück. Dagegen steckt in dem langsamen Walzer, wenn auch bisweilen gleichsam unter der Asche glühend, Geist und Feuer. L'isle joyeuse, vielleicht das originellste von den vier Tonstücken, ist reich an feinen Klangeffekten und akustischen Reizen, im Mittelsatz (molto rubato) von warmer Empfindung beseelt, auffallend ist der Schluß unter der (chinesischen) sechsstufigen Ganztonleiter.

Maurice Ravel: Sonatine pour le Piano (3.50 Fr.). Verlag von *A. Durand & Fils.* Für eine Sonatine ein ziemlich kompliziertes und schwieriges Tonwerk, das für Schüler und junge Pianisten noch zu hoch steht. Die Häufung von Vorhaltsdissonanzen und ungewohnten Harmonieschritten und Akkordbildungen wird auch manchen gewiegten Spieler stutzig machen. Daß aber Geist in der Sonatine steckt, das wird man nicht leugnen, man sehe sich nur einmal das feine Reize bietende Menuett (II) an.

Marcel Grandjany: Trois Pièces. 1. Arabesque (2 Fr.). 2. Pastorale (1.35 Fr.). 3. Impromptu (2 Fr.). Der Stimmung nach zart und anspruchslos sind die beiden ersten Stücke, während das Impromptu dem Spieler schon etwas frischer und kräftiger in die Saiten zu greifen gestattet und auch die meiste Wirkung erzielen wird. Harmonisch wie melodisch, auch rhythmisch, sind diese Klavierstücke sehr eigenartig, das Pastorale von fast primitiver Art klingt wie Naturmusik, ehe sie zur Kunst geworden; am meisten Verwandtes mit dem, was man heutzutage noch Melodie nennt, bietet die Arabeske mit ihren sanft verschwebenden Tönen und der zwischen F dur, a moll und d moll schwankenden Harmonie. Erfrischend klingt die Ausweichung von G' nach e moll.

Volkmar Andreae: Sechs Klavierstücke. 1. Präludium (1 M.). 2. Bacchantischer Tanz (1.50 M.). 3. Frage. 4. Katalonisches Ständchen (1 M.). 5. Adagio (1 M.). 6. Unruhige Nacht (1.50 M.) Verlag von *Gebr. Hug & Co.*, Leipzig und Zürich. Die sechs Klavierstücke sind nach Form und Inhalt von sehr verschiedenem Charakter, deshalb wird auch jeder in dieser Sammlung etwas finden, was ihn freut oder interessiert. Wir bekommen hier zum Teil Charakterstücke mit einem Programm, das wie z. B. No. 2 und 6 schon von selbst allerlei harmonische Extravaganzen rechtfertigt. Oefters liebt es der Komponist, den gewohnten Harmonieschritten aus dem Weg zu gehen und auch durch eigentümliche stark dissonierende Vorhaltbildungen und Akkordmischungen den Hörer zu frappieren. So in dem wuchtigen Präludium und in dem ernsten mysterioso der „Frage“ an das Schicksal, einem modernen Gegenstück zum Schumannschen „Warum?“ Von leichterem Gehalt und Reiz ist der „Bacchantische Tanz“ mit dem phrygischen Anklang und das joviale katalonische Ständchen, während die „unruhige Nacht“ teilweise an Beethovens Art erinnernd, ein entschieden wirksames Vortragsstück bildet. Wer aber etwas Liebliches, Tiefgemütliches wünscht, der spiele das Adagio, das uns wie Weihnachtsglockenklang und wieder wie ein frohes inniges Dankgebet anmutet. *Dr. A. Sch.*

Zweihändige Klavierstücke für die Jugend.

Paul Zilcher, op. 85: *Skizzenbuch für die Jugend.* Sechs leichte Klavierstücke, Verlag *Grüninger, Stuttgart,* 1.20 M. l.—m. Unsere Leser werden einige von diesen frischen und so recht den Ton für die Jugend treffenden, zugleich instruktiven, gut befingerten Miniaturen, den „Spottvogel“ und das „Ständchen“ noch im Gedächtnis haben. Besonders hübsch sind außer den genannten die innige „Melodie“ (in der linken Hand) und das lustige „Tänzchen“.

Fr. Burgmüller, op. 68: *Corbeille de roses,* neue befingerte Ausgabe von Dr. W. Niemann. Verlag *Hansen,* 1 M., l.—m. Das sind vier längere, unterhaltende, für die Jugend passende Tonbilder im oberflächlich tändelnden Stil der Rondos von Hünten gehalten, sehr bequem spielbar und effektvoll, da der Linken nichts Schweres zugemutet wird; zwischenhinein unter klassische Literatur zum Vomblattspiel und zur Ausspannung zu empfehlen.

W. Niemann: *Sonatine,* op. 24, No. 3. D dur, Verlag *Hansen.* 1.50 M. Hübsche, wertvolle Gedanken und tüchtiger Satz! Der wuselig beginnende dritte Satz trifft mit seinem ersten Thema den munteren Sonatinenstil am besten und stellt etwas vor, wenn er gut vorgetragen wird. Das zweite Thema ist sehr gegensätzlich. Der erste und zweite Satz ist mehr innig und besinnlich. Eine Anzahl Druckfehler stören. Fingersatz ist angegeben.

W. Niemann, op 19: *Musikalisches Bilderbuch* nach Käthe Greenaway, 16 Vortrags- und Uebungsstücke, 3 M. (l.—m.). Verlag *Leuckart.* Bei aller Einfachheit und Gefälligkeit der musikalischen Gedanken sind diese nicht ganz leichten Tonbilder doch feinerer Art. Manch origineller Einfall und gelegentliche harmonische Finessen heben das bunte Bilderbuch aus der Menge ähnlicher Kompositionen heraus. Alles, was ein Kinderherz bewegt, die Sorge für die Puppe, der Gedanke an Weihnachten, Soldatenspielen, Märchenhören, ein Tänzchen, der erste Schulgang, Geburtstagsfeier, ein Ausflug, ein Besuch in der Mühle, beim murmelnden Bächlein, im Zirkus u. s. f. ist mit einfachen, aber meist treffenden musikalischen Mitteln ausgedrückt. Technisch findet man allerdings manche Nuß zu knacken. Auch passen die englischen Verse bisweilen (z. B. bei No. 7 oder 12) gar nicht zum Stück. Offenbar halten sich die kleinen Tondichtungen an die allzufreie deutsche Uebersetzung. Unter der Ueberschrift findet sich immer noch der Uebungszweck jeder Nummer angegeben. Der Fingersatz ist nicht sehr reichlich, die Ausstattung dagegen prachtvoll.

J. Reiter: *Ein Rosengärtlein* für die Jugend, acht Klavierstücke zu Kinderreimen von Reinick, op. 98; Verlag *Hug* (l.—m.); einzeln à 60 Pf., in 1 Heft 1.50 M. no. Hübsche und gut gesetzte musikalische Einfälle, die jedoch, abgesehen von No. 6, dem originellen „Bienenhaus“ zur dichterischen Ueberschrift nicht passen. Statt daß die Gedichte zum Verständnis helfen, veranlassen sie zu vergeblichem Suchen nach der entsprechenden musikalischen Illustration. Fingersatz fehlt mit Ausnahme einiger Stellen. Da auch Oktaven vorkommen, wird das schön ausgestattete Opus sich zum Unterricht für Kinder weniger eignen. Am gefälligsten ist No. 3, Bachstelzchen, und No. 7, Ringelreihen.

O. Klauwell, op. 43: *Bilder aus der Ferienzeit.* Neun Klavierstücke m. Verlag *Bisping,* 1.50 M. Mannigfaltige, trefflich gearbeitete, flüssige Stücke, im romantischen Gedankenkreise von Schumann und Jensen gehalten, wie schon die Titel der Stücke andeuten. Technisch sind sie nicht leicht und wegen mancher dicker Griffe mehr für Vorgerücktere geeignet, leider auch ohne Fingersatz, daher für Unterrichtszwecke nicht gut verwendbar. *C. Knayer.*

*

Hans Ferdinand Schaub, op. 5: *Drei Intermezzi* (G dur, cis moll, h moll) für kleines Orchester. Verlag *N. Simrock, G. m. b. H., Berlin, Leipzig.* Ein erfreuliches Zeichen von dem Vorhandensein einer frischen, gesunden Schaffenskraft in der jüngsten Komponistenwelt ist das immer reichere Aufblühen einer Musik, die fern von aller weltschmerzlicher Grübelei, von aller mystischen Umnebelung frei und froh nur auf Weckung der lichten, erwärmenden Musikfreude mit schön geschwungenen, leicht übersichtlichen Melodien, natürlich fließender Harmonik und fein gewähltem kontrapunktischem und klanglichem Gefüge ausgeht. Solche Musik bietet Hans Ferdinand Schaub in seinen drei Intermezzi für kleines Orchester. — Gebrauchsmusik im edelsten Sinne des Wortes für alle Konzertveranstaltungen vornehm künstlerischen Charakters und solcher, die nach Verfeinerung des Geschmacks streben. Also: Symphonieorchester, Militärkapellen, Dilettantenorchester greift zu diesen warm und leicht melodisch fließenden, idyllisch zart und reich klingenden Stücken! Ihr werdet euren Hörern damit mehr wirkliche Musikfreude vermitteln, als mit einem ganzen Sack voll tiefsinnig erquälter symphonischer Dichtungen und seichter Tagesmusik. *S.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 15 bringt mit der Bearbeitung eines Andante von *J. S. Bach* (aus dem 2. Brandenburgischen Konzert in F) von *August Stradal* den Lesern der „N. M.-Z.“ einen wertvollen Beitrag. Stradal ist als Bearbeiter rühmlich bekannt. *Ernst Heuser* in Köln hat ein modern empfundenes Lied: „Klarer Abendhimmel“, für fortgeschrittene Sänger beigesteuert.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. April, Ausgabe dieses Heftes am 28. April, des nächsten Heftes am 14. Mai.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

R. Br. in Br. Die Ungarische Fantasie ist bei uns noch nicht eingetroffen.

J. P. in R. Soviel uns bekannt ist, finden außer in Preußen (Berlin-Charlottenburg) nur in Sachsen staatliche Prüfungen für Gesanglehrer statt, und zwar in Leipzig.

H. M., Lehrer. Sie werden es also „ewig, ewig bleiben"? Nun, dann raten wir Ihnen A. Niggli: Theodor Kirchner (1880). In der „N. M.-Z." sind erschienen: Jahrgang 1885 No. 9 biographische Skizze, und ein Essay 1904 No. 1. Es empfiehlt sich, sich das Nummernverzeichnis 1 und 2 der „N. M.-Z." kommen zu lassen. Der Verlag von Carl Grüninger versendet es gratis und franko.

Komponist. Es ist sonderbar, daß so oft gerade die alten Freunde unseres Blattes so wenig über unsere Einrichtungen unterrichtet sind. Schon oft haben wir im Briefkasten mitgeteilt, daß wir Auszüge aus Berichten über uns unbekannte Werke (Uraufführungen etc.) nicht nach anderen Zeitungen veröffentlichen. Wir bringen prinzipiell nur die Notiz, die Tatsache der Aufführung. Die Kritik haben unsere Referenten. In der Kunst entscheidet der Künstler! Wir Deutschen sind ja gerade stolz darauf, daß wir keine musikalischen Chauvinisten sind und — zu sein brauchen; und wir wollen den Fehler der anderen keineswegs nachahmen. — Wir werden uns wegen des „Fachmannes" übrigens erkundigen.

W. Sch., A. Wir können uns leider nicht mehr entsinnen, um was es sich handelt. Möchten Sie Ihre Frage wiederholen.

B. St. Es wundert uns, daß die Post den Komponisten Emil Sjögren in Stockholm nicht gefunden hat. Eine nähere Adresse wissen wir auch nicht. Wenden Sie sich, bitte, mit Beziehung auf uns an Herrn Felix Saul, Råsunda bei Stockholm.

Frl. L. Th. Ihr Wunsch ist inzwischen bereits in Erfüllung gegangen.

L. W—le, B. Wenn Sie bei Czerny bleiben wollen: „Schule der Fingerfertigkeit" und dann „Schule des Virtuosen". Ein neueres progressiv geordnetes Etüdenwerk verschiedener Komponisten: Thümer, 16 Bände (Verlag Schotts Söhne, Mainz). Band IX a bis X b für die höhere Mittelstufe; mit Band XI beginnt die hohe Stufe.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. April.)

O. B—dt, Dr. Wir wünschen dem Operettenkomponisten, der in seinem Genre wenn auch nicht immer Originelles, so doch Treffliches, wie die eingesandten Proben beweisen, leistet, aufrichtig Glück zu seinem Beginnen.

W. E. 54. Verschließen Sie Ihren Männerchor „Des Mägdleins Klage" ruhig in Ihrem Notenschrein, bis Sie als Konservatorist und Chorsänger so viel Wissen, Uebung und Erfahrung gesammelt haben, daß Sie sich selbst ein Urteil über Ihren ersten Anlauf bilden können. Sie werden uns dann sicherlich Dank dafür wissen, daß wir mit unserem Urteil zurückgehalten haben.

H. Hbg., Br. „Das Heidelberger Faß“ ist als Studentenlied glücklich vertont. Nur die Begleitung läßt zu wünschen übrig. Unmöglich kann der Refrain in D dur stehen. Bleiben Sie doch in der ursprünglichen Tonart und lassen Sie den verschrobenen Uebergang weg.

E. H. Die Musik Ihrer im übrigen gut deklamierten Ballade geht nicht sonderlich tief. Die Begleitmotive scheinen wohl von den jeweiligen Stimmungsmomenten eingegeben zu sein, sind mitunter aber recht gewöhnlicher Art.

D—ger, M. In Ihren Frühlingsliedern offenbart sich ein freundliches Talent. Frei von billigen Effekten sind sie nicht immer. Bei weiterer Uebung wird sich auch der vornehmere Geschmack entwickeln.

B. P., R. Der Traum Ihrer Großmutter klingt angenehm heiter. Lassen Sie sich noch ein ebenso gefälliges Trio hinzuträumen.

W. T—dorf, M. Ihre Tonideen sind molluskenhafte Wesen. Und was Sie nicht alles hineingeheimnissen? Raffen Sie sich doch endlich mal zu etwas Greifbarem auf. Ein fescher Walzer wäre uns lieber als eine solche seltsame Gedankenbrut.

F. S., G. Nun kann man sich eher mit Ihren Sonatensätzen befreunden. Die einzelnen Teile sind klar disponiert und Weitschweifigkeit ist vermieden. Nur der göttliche Funke fehlt. Dem Inhalt nach sind es Gespinste eines begabten musikfreudigen Dilettanten.

E. D. 87. Ihre Männerchöre scheinen nicht gerade einem inneren Drang entsprungen zu sein. Die Mache daran zeugt von Uebung und Erfahrung im Männergesang. Manches müßte korrigiert werden. „Mein Heimatland“ verträgt weder textlich noch musikalisch einen strengeren Maßstab.

A. B. S., Essen. Sie nehmen Ihre Aufgabe zu leicht und haben noch nicht jenen Grad der Vertiefung erreicht, der in heißem Bemühen errungen sein will. Etwas Druckreifes finden wir nicht unter Ihren Liedern. „Stumme Antwort“ weist wohl einige interessante Züge namentlich in der Stimmführung auf, hat aber auch unklare Stellen. Sie müßten sich intensiver mit klassischen Vorbildern beschäftigen. Ihrem Volkston fehlt die originelle Note.

H. in N. Ihre Symphonie zeichnet sich mehr durch orchestrales Kolorit als Gedankentiefe aus. Sie sollten zuwarten können, bis Sie sich wieder inspiriert fühlen, statt verbrauchten Alltagsmotiven leichthin Zugang zu gewähren.

Dur und Moll

— *Die Polizei gegen Pizarros Trompeter.* Mischa Elman erzählt eine niedliche Geschichte, die er beim letzten Musikfest in Leeds erlebt hat. Um sich vor unerwünschten Störungen der Suffragettes zu hüten, hatte man ein Aufgebot von Schutzleuten entsandt, das den Saalbau in allen seinen äußeren Teilen unter Kontrolle hielt. Als drinnen nun die dritte Leonoren-Ouvertüre gespielt wurde, trat der Trompeter zur rechten Zeit aus dem Saal heraus, um das berühmte Signal „aus der Entfernung“ zu blasen. Er hatte kaum sein Instrument an den Mund gebracht, als ein pflichteifriger Schutzmann auf ihn zustürzte und ihm die Trompete herunterriß. „Wie können Sie sich unterstehen hier zu blasen“, fuhr er ihn an, „hören Sie denn nicht, daß drinnen im Saal Musik gemacht wird!“ Unterdessen mußte das Orchester nach einigem Warten weiter gehen, ohne daß die Ankunft des Gouverneurs gemeldet worden war. Das Publikum mochte denken, daß der Wind die Töne verschlungen habe.

— *Madame Charles Cahier als Reformerin des Konzertsaals.* Die berühmte Altistin Madame Cahier erzählt einem Interviewer: „Die Konzertsäle im allgemeinen, und nicht am wenigsten in Deutschland, sind zu nüchtern. Ich glaube, daß das große Publikum nicht darüber nachdenkt, und infolgedessen sich nicht bewußt ist, weshalb es auch bei ganz hervorragenden Künstlern manchmal nicht recht in Stimmung kommt, oder diese sich erst einstellt, wenn das Konzert fast aus ist. Wir leben heute in einem so nervösen Zeitalter, daß eine große Anzahl des Publikums geistig nicht recht aufnahmefähig ist, bevor sie das lästige Drum und Dran des Alltages ausgeschaltet hat. Und das gilt hauptsächlich von dem Publikum, das ohne persönliches Interesse an dem Künstler in die Konzerte kommt. Wenn nun aber die Konzertbesucher einen angenehm temperierten Saal antreffen, der mit künstlerischem Geschmack ausgestattet, und dessen Podium mit Pflanzen geschmückt ist, wenn ferner der Saal während der Vorträge verdunkelt wird, und das Podium durch Rampenlicht und, für das Publikum unsichtbare seitliche Reflektoren mit gelben Scheiben beleuchtet ist, so daß der Vortragende in intensivem, harmonischem Licht steht, dann wird sich unfehlbar die Stimmung schon beim ersten Tone von selbst einstellen. Der Gesichtskreis des Publikums ist alsdann nur auf die Vorgänge auf dem Podium konzentriert. Ein außerordentlich wichtiger Faktor ist bei dieser Einrichtung, daß nicht nur allein die ersten Reihen, sondern auch infolge der Beleuchtung die weiter weg Sitzenden oder Stehenden, die Möglichkeit haben, die Mimik des Vortragenden zu beobachten. Das große Publikum wird stets nur dann ganz und voll genießen, wenn es nicht nur allein hört, sondern auch die mimische Ausdrucksfähigkeit des Vortragenden mit dem Auge verfolgen kann. Was ich nun in bezug auf das große Publikum gesagt habe, trifft, vielleicht in noch höherem Maße, auf den Vortragenden selbst zu. Wenn ich zum Beispiel das Podium betrete, das mir entgegengebrachte Interesse fühle und das Empfinden habe, daß das Publikum infolge der auf mich gerichteten Konzentration mit mir gleichsam den Inhalt der von mir vorgetragenen Lieder mitzuerleben imstande ist, dann bin auch ich in Stimmung. Daß dies, abgesehen von der von mir selbst empfundenen Genugtuung, dem Publikum zugute kommt, ist wohl selbstverständlich.“

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)



Giacomo Puccini.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

(Karl Schenker, Berlin.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 16

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Giacomo Meyerbeer.

Ein Gedenkblatt zu seinem fünfzigsten Todestage.

Im Foyer des Hamburger Stadttheaters sind die Büsten von vier berühmten Tondichtern, die verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte angehören, aufgestellt. Zur Linken erscheint neben Beethovens Dämonenhaupt der feine Kopf Mozarts; ihnen gegenüber auf dem rechten Flügel, zur Seite des Marmorporträts des unerbittlich energischen Wagner, die Büste — Meyerbeers.

Wer über die Beziehungen dieser beiden Meister zueinander unterrichtet ist, wird sich angesichts solch eigentümlich friedlicher Zusammenstellung malitiöser Gedanken kaum erwehren können. An der Decke des Theaterraumes sind alsdann die Namen beider einander geradewegs gegenübergestellt. Ein Spiel des Zufalls mag diese viel bezeichnendere Konstellation herbeigeführt haben.

Es ist bekannt, daß Meyerbeer zunächst kaum einen überschwenglicheren Lobredner, kurze Zeit darauf aber keinen fanatischeren Gegner als Wagner gehabt hat, der ihn heute als den würdigsten Nachfolger Händels, Glucks, Mozarts, als „ein deutsches Genie mit tiefem Gemüte“ bezeichnete, morgen jedoch ihn öffentlich als den „allergemeinsten Musikmacher“ hinstellte, dessen „spezifisch musikalische Begabung vollkommen auf Null zu setzen“ sei. — Es würde uns schwer fallen, an Wagners Urteilsfähigkeit zu glauben, wollte man diesen letzten Passus aus seiner Reformierungsschrift „Oper und Drama“ ernst nehmen. Er müßte alsdann selbst kein Musiker gewesen sein, denn gerade die absolute melodiöse Erfindung gehört zu den stärksten Seiten sowohl Meyerbeers wie auch des Wagner, der sich noch nicht mit Parsifal-Entwürfen trug. Die häufig gar sehr in Extremen sich bewegenden theoretischen Ausführungen des nach Anerkennung ringenden Lohengrin-Schöpfers bedeuten letzten Endes (namentlich wo sie grundsätzliche Anfeindungen anderer Künstler aus nationalen Gründen enthalten) kaum viel mehr als den Zornausbruch eines mit der Welt unzufriedenen Künstlers, der, von seinen Fähigkeiten überzeugt, als politischer Flüchtling fern der Heimat zusehen mußte, wie andere Größen Triumphe feierten. Wagner hat vor 31 Jahren das Zeitliche gesegnet, und noch immer ist der Kampf um das Wesen der Bayreuther Lehre nicht endgültig verstummt, ja hat sogar in jüngster Zeit infolge eines wichtigen künstlerischen Ereignisses wieder neue Formen, lebendigere Gestalt angenommen; Meyerbeers Tod liegt 5 Dezennien zurück, und noch immer sind die Akten über die Bedeutung seiner Opern nicht geschlossen. Es ist erklärlich, daß man bei einem Rückblick auf das Schaffen Meyerbeers die künstlerischen Bildungswerte der jetzt zu höchster Blüte entfalteten Pflege des Wagner-Stiles sich vergegenwärtigt. Man mag nun denken, wie immer man wolle: trotz der scheinbar gegensätzlichen Kunstprinzipien beider ist nicht hinwegzuleugnen, daß Meyerbeer vielleicht mehr als irgend ein anderer (sei es häufig auch nur unbewußt) auf seine Art die Entwicklung des modernen Musikdramas beeinflußt hat. Das gesteht selbst einer seiner schärfsten Kritiker, der bekannte Dramaturg Bulthaupt, unumwunden ein: „nur“, fügt er hinzu, „daß dies auch Scribe getan, davon will ich nichts wissen.“ — Und in der Tat sind die umständlichen Libretti der Meyerbeerschen Opern das Grundübel, an dem sie ohne Ausnahme kranken, und das uns Modernen selbst ihren Komponisten oft verleidet. Die häufigen dramatischen Widersinnigkeiten werden überdies durch die teilweise entsetzlich geschmacklosen deutschen Uebertragungen noch fühlbarer gemacht. Man hat durch allerhand Experimente dieser Textmisere abhelfen und den dramatischen Kern aus den Nebenepisoden und dem mehr äußerlichen Füllwerk herausschälen wollen — um es gleich zu sagen, stets zum Nachteil, nie zum Vorteil des Typs der „Großen Oper“, die aller dieser szenischen Einzelheiten zur Erzielung einer Gesamtwirkung unbedingt bedarf. Sie erscheint alsdann nicht etwa als blühender von den abgestorbenen Zweigen befreiter Baum, sondern repräsentiert sich als verwüsteter Stumpf, der alles schmückenden Geästes beraubt ist. Der Weg, das Genre der Großen Oper dem modernen an Wagner erzogenen Publikum zu erhalten, ist nicht in der Vereinfachung, in der Konzentrierung der wesentlichen Hauptmomente auf ein verhältnismäßig kleines Stück Handlung zu suchen; im Gegenteil, je mehr Glanz und äußere Ausstattungsmittel zur Entfaltung kommen, je mehr für historische Genauigkeit der Details Sorge getragen wird, desto mehr werden jene Werke fesseln. Im allgemeinen kümmern sich aber weder Theaterdirektor noch Regisseur sonderlich um diese Notwendigkeiten, hierdurch einer Kunstgattung, deren wesentlichste Lebensbedingung Prunk der Szene bedeutet, gerade das entziehend, was ihre Hauptwirkung ausmachen soll. Ja es scheint fast, als sei man bemüht, den Meister der „Hugenotten“ absichtlich durch die kläglichsten Bühnenbilder, durch die farblosesten Orchesterleistungen, die ungenügendsten Besetzungen der Solopartien auf den Aussterbeetat zu setzen. Es ist wünschenswert, sich an das bewährte Vorbild des Berliner Generalintendanten Hülsen-Häseler zu halten, dessen ausgesprochene Begabung für die In-

szenierung gerade von Großen Opern oft gewürdigt ist. — Noch von der Beachtung eines weiteren unbedingten Erfordernisses hängt die Wirkung eines Meyerbeerschen Bühnenwerkes ab. Eine jede seiner Opern steht und fällt mit der künstlerischen Qualität des Sängerpersonals, insbesondere der Solisten, nicht zuletzt jedoch auch der Chöre. Meyerbeer verlangte stets von solchen Künstlern in erster Linie, schön singen zu können. Er hat die Aufführung seiner „Afrikanerin" nur deshalb nicht mehr erlebt, weil er lange vergebens nach einem geeigneten Vertreter für die Partie des Vasco gesucht hatte. Den Anforderungen des bel canto genügen nun zwar auch heute noch viele Sänger, die in italienischen Opern Vorzügliches leisten; allein die namentlich bei den Männerrollen Meyerbeers häufige Verquickung des lyrischen und des heroischen Elementes und die dadurch bedingte enorme Anspannung der physischen Kräfte verwehrt es Künstlern genannter Art durchaus, z. B. die gefürchtete und doch auch wieder so begehrte Partie des Johann von Leyden zu singen. Einem ausgesprochenen Wagner-Sänger wird wiederum die Verkörperung des eleganten Höflings Raoul nur in Ausnahmefällen gelingen. An die Ausbildung von regelrechten Meyerbeer-Sängern zu denken, ist wohl angesichts der jetzt herrschenden Richtung in Deutschland eine kaum zu verwirklichende Idee. Anders ist es im Auslande, namentlich in romanischen Ländern, wo die Bühnenleiter besondere Ursache haben, immer wieder auf Meyerbeers Opern zurückzugreifen. Um das zu verstehen, wird man sich einige Hauptmomente aus Meyerbeers künstlerischer Entwicklung vor Augen führen müssen.

Den im Todesjahr Mozarts, am 5. September 1791 in der preußischen Residenzstadt Geborenen finden seine reich begüterten Eltern bereits im dritten Jahre seines Lebens am Klaviere, einmal gehörte Melodien mit noch ungelenken Fingern aus dem Gedächtnis nachspielend. Er wird auf den Rat einflußreicher Kunstverständiger hin für die Virtuosenlaufbahn bestimmt, und schon der 9jährige Knabe interpretiert im Jahre 1800 im öffentlichen Konzertsaal erfolggekrönt das d moll-Klavierkonzert Mozarts. Der bekannte Theoretiker und Freund Goethes, Karl Friedr. Zelter, wird auf ihn aufmerksam und unterrichtet den kleinen Pianisten in seiner deutsch-gründlichen, aber etwas rauhen und kurz angebundenen Weise. Der an feine Umgangsformen gewöhnte Knabe, der neben Lauska auch dem vorübergehend in Berlin weilenden, damals berühmten Muzio Clementi manche Anregung verdankte, fühlt sich mehr zu dem liebenswürdigen Kapellmeister Bernhard Anselm Weber hingezogen, der ihn nun in Theorie und Praxis fortbildet. Bei dem trefflichen Kontrapunktisten Abt Vogler in Darmstadt Studiengenosse und treuer Freund Carl Maria v. Webers, erprobt er seine in der strengen Schule des berühmten Theoretikers erlernte Fähigkeit, alle nur erdenklichen technischen Schwierigkeiten des Kontrapunktes und der Harmonielehre spielend zu beherrschen, an einer großen geistlichen Kantate „Gott und die Natur". Sie bringt dem 19jährigen Jüngling die erste öffentliche Ehrung, seine Ernennung zum Hofkomponisten des kunstsinnigen Großherzogs Ludwig I. Eine Erstlingsoper „Jephtas Gelübde" gelangt in München zur Aufführung. Allein das Publikum begeistert sich für den Klaviervirtuosen Meyerbeer; der Opernkomponist vermag mit seinem zwar streng-schulgemäßen und deutsch-gründlichen aber erfindungsarmen Werke nur einen Achtungserfolg zu erringen. Das Schicksal einer zweiten Oper „Alimelek" ist kaum günstiger als das ihrer Vorgängerin. Da zeigt dem schon völlig Ratlosen der bekannte Komponist Salieri den Weg zum Ruhme. Dem in allen technischen Regeln durchaus bewanderten Kunstjünger fehlt zum Erfolge nur eine einzige, aber hochwichtige Fähigkeit: die Kunst, wirkungsvoll für Singstimmen zu schreiben. Salieri lehrte ihn, den schulmeisterlichen Stil abzustreifen und sich fließende Melodik anzueignen. Nachdem er in Wien noch einmal alle Huldigungen, die einem gefeierten Pianisten dargebracht werden können, empfangen, alle Konkurrenten auf diesem Gebiete in den Schatten gestellt (Moscheles wagte seinetwegen nicht aufzutreten), wendet er sich nun zunächst dauernd dem Auslande zu. Italien! heißt jetzt die Losung, Rossini, sein Ideal. Aus dem Bewunderer des Tankred-Komponisten wird bald dessen Epigone. Rossinische Partituren studiert er bis zum Auswendiglernen und komponiert selbst italienische semi-seria-Opern. Er wird so ganz Italiener, daß er wirklich den ihm in der Heimat verwehrten Erfolg mit dem letzten Werke aus dieser Periode, dem heute gänzlich verschollenen „Kreuzritter" findet. Dieser dringt bis nach Brasilien und macht den glücklichen Komponisten zum Ritter des Südstern-Orden. Sein Ziel ist erreicht. Gleichzeitig jedoch beginnt sich in ihm das künstlerische Gewissen zu regen. Er fühlt sich zu Höherem berufen, als Rossinis An- und Nachbeter zu werden. Die Seichtigkeit eines gewissen italienischen Tongeriesels offenbart sich ihm zur selben Zeit, als Freund Weber ihm wegen seiner Abkehr von der deutschen Kunst die bittersten Vorwürfe macht. Sie sind auf fruchtbaren Boden gefallen. — Diese in Deutschland noch immer nicht sine ira et studio beurteilte Italienreise ist das Kardinalverbrechen, das Meyerbeer die gehässigen Anfeindungen seitens der deutschen Kunstrichter zugezogen hat. Bis an sein Lebensende hat die heimatliche Kritik ihn diesen in der Jugend verfolgten „Irrtum" büßen lassen. Heute wird man einsehen müssen, daß diese Schaffens- und Studienzeit dennoch den glücklichsten Einfluß auf Meyerbeers Entwicklung geübt hat. In reiferen Jahren ist es dem Meister zwar passiert, daß er seine eigenen Themen aus diesem italienischen Lebensabschnitte nicht wiedererkannte. Allein die glückliche Verquickung deutschgelehrten und italienisch flüssigen Stiles, der später französische Rhythmik und vor allen Dingen eine Meyerbeer stets eigentümlich bleibende Neigung zu pathetischer Deklamation sich hinzugesellten, hat ihn Muster dramatischer Musik schaffen lassen. Die (vielleicht vorwiegenden) romanischen Kennzeichen in seinen Werken erklären die Erfolge des kosmopolitisch komponierenden Israeliten im Auslande und die besonders dort noch heute geübte Kultivierung seines Stiles.

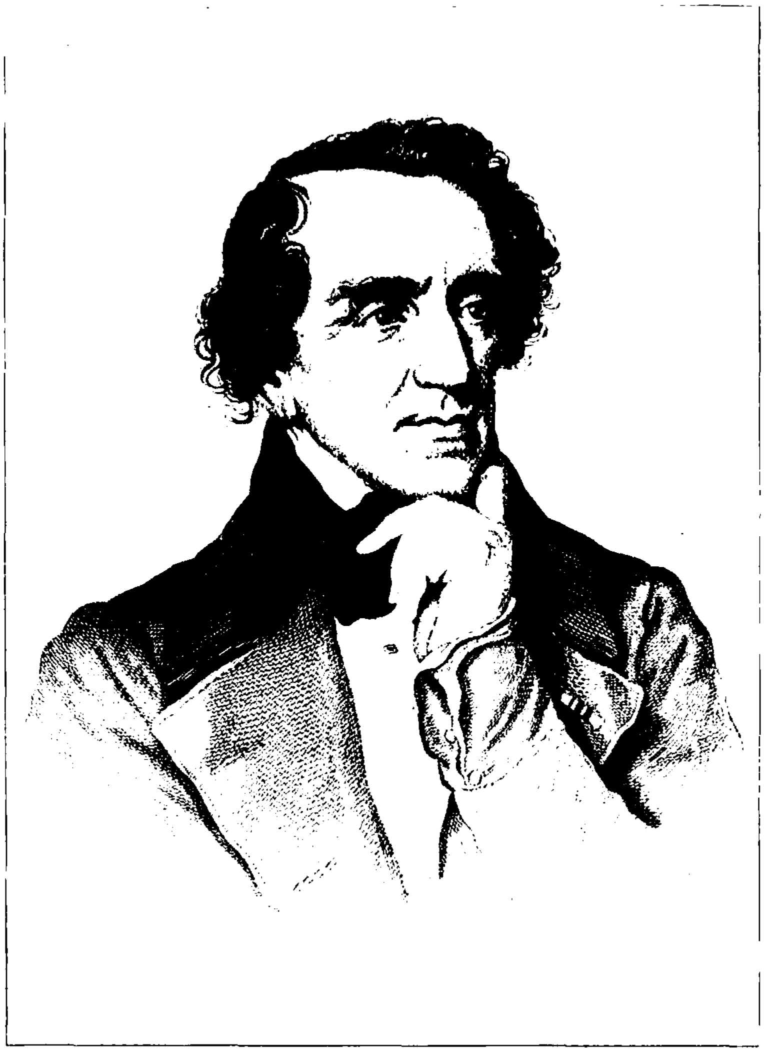
Der bekannte Wiener Musikästhet Dr. Ed. Hanslick entdeckt in Glucks Opern weit mehr französische und italienische, in Mozarts Werken weit mehr italienische Elemente als in denen Meyerbeers. Ohne uns von der Wahrheit dieser Behauptung ohne weiteres zu überzeugen, erkennen wir doch das Berechtigte seiner Forderung, nämlich, bei Meyerbeer recht sein zu lassen, was uns bei jenen billig ist. Tritt uns denn nicht das spezifisch Deutsche in Meyerbeers Werken auf Schritt und Tritt unverfälscht genug entgegen? Ist nicht die Beschwörung der Nonnen auf dem Klosterhof durch den finsteren Bertram (diesen Delavigne-Scribeschen Mephisto) mit seinem düsteren, schon im c moll-Vorspiel vorweggenommenen Dämonenmotiv musikalisch unleugbar von Webers grausiger Wolfsschlucht-Romantik befruchtet? Wohl bei dem Meister des „Freischütz" aber bei keinem französischen Komponisten jener Zeit finden wir eine ähnliche bezeichnende Charakterisierung wieder. Tragen nicht das innige Duett zwischen Marcell (diesem Kurwenal der Großen Oper) und Valentine, der Spottchor, das Septett (wenn dies vielleicht auch schon weniger), das Wächterlied, die Waffenweihe in den „Hugenotten" viel eher deutsches als fremdländisches Gepräge? Wer anders als ein Deutscher konnte die reizvoll anheimelnden Ritornelle erfinden, die wir in Meyerbeers Konfessionsoper bewundern? Ist es nicht Folge eines ganz oberflächlichen Urteilens, der Revolutionsszene im „Propheten", den tiefempfundenen Gesängen der Fides und vor allem der unverkennbar mit größter Begeisterung und heiligem Ernste erschaffenen „Struensee"-Musik einen vorwiegend romanischen Charakter anzudichten? Daß allerdings neben diesen prächtigen Zügen sich überall französischer Rhythmus, italienische Kantilene (oft genug stilverwirrend) breit

macht, verwehrt eben die Gleichstellung Meyerbeers mit einem vollendeten Genius, wie er sich uns im Komponisten des „Don Juan" darstellt.

Wenn dem hochbedeutenden Gluck, dem unsterblichen Mozart die in glücklichstem Gelingen vollzogene Verschmelzung der Stile mit Recht nachzurühmen ist, wenn diese bei Meyerbeer oft unvermittelter und deutlich erkennbar nebeneinander stehen, so ist dies der Grund, weshalb wir den Organisator der Großen Oper doch nicht diesen Altmeistern (seine abgöttisch verehrten Vorbilder) koordinieren können. Er übertrifft zwar beide Meister im übrigen in mehr als einer Hinsicht, was allerdings im wesentlichen den Errungenschaften seines Zeitalters zuzuschreiben ist, das ihm erlaubte, seine Ideen mit ungleich vollendeteren Mitteln auszudrücken, als jene es vermochten; dem Urteil eines berufenen Musikers wie Heinrich Dorn, der ihn selbst mit seinen Fehlern Mozart an die Seite stellt, müssen wir heute aber ablehnend gegenüberstehen.

Bei Lebzeiten und noch viele Jahre nach seinem Tode in manchen Schichten zweifelsohne überschätzt, wird Meyerbeer in der Gegenwart, namentlich von der Anhängerschaft der Bayreuther Prinzipien, ganz erheblich unterschätzt. In diesen Kreisen hält man tatsächlich noch mit zäher Beharrlichkeit an dem Wagnerschen Vernichtungsspruche fest, der bei objektiv Urteilenden längst als ein historisch interessanter Beleg zum Studium Wagners (nicht Meyerbeers) gebucht ist. Der Bayreuther Meister kann sich in einem um 1840 erschienenen Aufsatze „Ueber Meyerbeers Hugenotten" nicht genug tun in überschwenglichen Lobeserhebungen über seinen Helfer und Förderer: „Es ist nicht mehr nötig, große gelehrte und ritualmäßige Messen und Oratorien zu schreiben; wir haben durch diesen Sohn Deutschlands erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter dieser Masse von Pracht und Leidenschaft ein so einfacher, edler und jungfräulicher Sinn erhalten bleibt, wie er in Meyerbeer als Quelle aller seiner berauschenden Schöpfungen zugrunde liegt."

Ueber eine so übertriebene Huldigung gegenüber der Meyerbeerschen Kunst werden auch deren Bewunderer nur interessiert lächeln. Indessen der damals sich so offen und ehrlich begeisternde Wagner wird doch auch nicht ohne Grund mit solcher auffälligen Nachdrücklichkeit die Vorzüge des Meyerbeerschen Schaffens ans Licht gerückt haben. Es ist in der Tat nicht leicht, sich eine Vorstellung zu machen von der damaligen unerhörten Wirkung dieser mit allen möglichen Surrogaten gewürzten Kunstgattung, die mit Aubers „Stumme von Portici", in der Hauptsache aber doch erst mit „Robert der Teufel", jenem epochemachenden Werke, dessen Aufführungszahl in Wien nur Mozarts „Don Juan" erreichte, ins Leben gerufen wurde. Vor allem die blendend charakteristische neuartige Instrumentierung, von deren Wirkung Franz Liszt so begeistert spricht, im Verein mit der flimmernden Pracht der Szene, mag bedeutende Künstlererscheinungen wie Fétis, Blaze de Bury, Balzac, Heine, Berlioz, Liszt, ja einige Zeit lang doch selbst Wagner zu der Ansicht verleitet haben, dies sei Kunst in vollendetster Art, ein Höhepunkt, wenn nicht gar der Höhepunkt überhaupt! Vielleicht hat Wagner damals noch nicht geahnt, daß er selber berufen sei, den Gepriesenen in der Gunst des Publikums abzulösen! — Resümieren wir, was uns in der vielseitigen Künstlerpersönlichkeit Meyerbeers den bedeutenden Tondichter erkennen läßt, so haben wir in erster Linie seiner ausgesprochenen Begabung für eine ungemein interessante, bezeichnende Instrumentierung, seines Prinzips, das Orchester dramatisch charakterisieren zu lassen, was auf der Szene vorgeht, zu gedenken. Sein Vermögen, immer neue Klangwirkungen, -mischungen zu erzielen, läßt zwar nicht selten, namentlich in den letzten Werken (Dinorah, Afrikanerin), das Gesuchte erkennen, man empfindet mitunter das Experimentierende, Gewollte; allein der Gedanke, die Hauptpersonen seiner Bühnenhandlungen ihrem Charakter nach durch ein bezeichnendes Klangkolorit (am auffallendsten Bertram im „Robert", Marcell in den „Hugenotten" und die Wiedertäufer und Fides im „Propheten") zu individualisieren, ist ungemein neu und bedeutend gewesen. Für den weiteren Ausbau, die Verbesserung der Orchester-Instrumente, für die erdenklichsten Verwendungen derselben stets interessiert, macht er sich alle Neuerfindungen auf diesem Gebiete sofort mit klugem Scharfblick zunutze; so die Ventilhörner und Ventiltrompeten (anstelle der Naturhörner und -trompeten), das Saxhorn und andere. Nachdem er das seit Berlioz nur immer nach Bedarf gelegentlich zur Verwendung gelangende Englischhorn (das der Oboe verwandte Holzblasinstrument) dauernd seinem Orchester eingefügt hat, bereichert er dieses noch um die von ihm selber rekonstruierte Baßklarinette, die heute in keinem modernen Orchester mehr fehlt. Dann wieder entreißt er längstverschollene Instrumente wie die Viola d'amore, mit der man zu Zeiten Joh. Sebastian Bachs operierte, der Vergessenheit, um sie in den „Hugenotten" zur Erzielung einer ganz berückenden Wirkung zu benutzen. Der Tübinger Musikgelehrte Prof. Fritz Volbach faßt in seinem 1910 erschienenen Werkchen „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung" die Bedeutung Meyerbeers in treffende Worte zusammen. „In der Ausbeutung des Klanggehalts des einzelnen Instrumentes einerseits und in dem Streben nach einer durchgeführten dramatischen Charakterisierung durch bestimmte Farben liegt



GIACOMO MEYERBEER.
Nach einer Lithographie von Kriehuber.

das fortschrittliche Element der Kunst Meyerbeers. Hier hat auch Richard Wagner von ihm gelernt."

Wenn im Jahre 1910 ein Fachgelehrter also schreibt, dann erscheint es schlechterdings verwunderlich, wie auch ein so bedeutender Musiker wie R. Schumann vor 80 Jahren mit seinem Urteil über den aufstrebenden Meister der „Hugenotten" so auffallend daneben greifen konnte. „Meyerbeers Opern kann man getrost ihrem Schicksal überlassen, da Gemeinheit und Blasiertheit nur auf kurze Zeit zu täuschen vermögen." Mit solchen Worten suchte Schumann 1837 das Geschick der Meyerbeerschen Werke zu besiegeln. Wie gründlich unser hochgeschätzter Meister des deutschen Liedes und der Klaviermusik sich geirrt hat, beweist die Gegenwart. Aus der Oberherrschaft ist die Große Oper Meyerbeers durch die Werke des ungleich bedeutenderen Wagner verdrängt worden, noch immer aber besteht der Kampf zwischen den „Meistersingern" und den „Hugenotten", noch immer hat Siegfried den Leydener Zionskönig nicht entthront; noch jetzt kann man heute Isolde, morgen Selica ihren Liebestod auf der Bühne sterben sehen. Die Unfähigkeit Schumanns, dramatisch für die Bühne zu komponieren, ist mehr als einmal bewiesen. Dieser Umstand mag die Einseitigkeit seines Urteils erklären und entschuldigen. Sonst hätte er gewahren müssen, welche ungeheure, bis zu jener Zeit überhaupt nicht erhörte Glut der Dramatik im vierten Akte der „Hugenotten" gehäuft ist. Niemand vorher und nachher hat der fanatischen Hitze der Glaubenswut so überzeugend Ausdruck in der Tonkunst zu verleihen gewußt, wie Meyerbeer es hier in seinem eigentlichen Gebiete, nämlich Dämonisches, Schreckliches zu schildern, gekannt hat. Die in bewunderungswürdiger Steigerung angelegte Szene wird nun und ewig nicht ohne Wirkung bleiben. Und die Volkserhebungsszene im „Propheten" (musikalisch-dramatisch ebensosehr ein Meisterwerk wie in technischer Hinsicht), der grandiose, bisher nicht wieder erreichte Krönungsmarsch, die ganze Domszene mit ihrer packend dramatischen Spannung, ihren schwungvoll geführten Chören, die gewaltig-pathetische, viel zu wenig gehörte „Struensee"-Ouvertüre, der rührende Sterbegesang Selicas — legen sie alle nicht unwiderstreitbares Zeugnis ab für die geniale Natur ihres Erfinders? Ergreift nicht das wundervoll in die purpursatten Töne des Ges dur getauchte Andante amoroso im berühmten Duett zwischen Raoul und Valentine auf das tiefste? Sogar der bereits Meyerbeer feindliche Wagner bestätigt noch, daß „dieser duftigsten Blüte gewiß nur das vollendetste aus Werken der Musik aller Zeiten an die Seite gestellt werden darf." — Und ist es nicht ein Wagnis gewesen, mit der Tradition zu brechen und einen halben Akt lang ein Liebesduett singen, ja, mit diesem den Aufzug schließen zu lassen? Nur Meyerbeer als der erste konnte es seinerzeit durchführen, denn seine enorme Phantasie, seine unleugbare Kraft der Erfindung gaben ihm die Mittel dazu in die Hand. Welche Analogie übrigens zwischen der Brautgemachszene im „Lohengrin" und diesem Liebeszwiegesang! Sollte nicht, wenn auch unbewußt, Wagner die Meyerbeersche Szene vorgeschwebt haben?



GIACOMO MEYERBEER.

Welche befremdenden Geschmacklosigkeiten sich auch immer neben diesen bedeutenden Schönheiten in Meyerbeers Partituren finden mögen, sie können niemals Ursache sein, die Größe dieses Mannes gleichzeitig mit seinen Schwächen zu verdammen.

Man denke aber über seine Kunst, wie immer man mag, über den Menschen Meyerbeer bestehen bei Gerechtdenkenden keine Zweifel. Unzählige Künstler und Privatleute haben von dem persönlich neidlosen, stets liebenswürdigen, überaus wohltätigen und bescheidenen Manne, dem äußere Ehrungen aller Art stets nebensächliche Dinge geblieben sind, Beweise seiner grenzenlosen Güte und Freigebigkeit empfangen. Der Mensch Meyerbeer hat stets das Wort Goethes erfüllt, „edel, hilfreich und gut" zu sein. Seine Werke sind zwar mit zu vielen, unreinen Elementen durchsetzt, als daß sie neben den hehren Kunstschöpfungen eines Beethoven voll bestehen könnten. Seinem großen Talente verdanken wir aber nichtsdestoweniger eine Fülle von dramatischen Gebilden höchster Wirkung, von musikalischen Schönheiten allerersten Ranges. Sie sichern ihm, der von seinen geistesverwandten Zeitgenossen heute als der fast einzige auf der Bühne lebt, seinen Ruhm bis in ferne Zeiten. *Pr—.*

Führer durch die Literatur für eine Geige allein.

Von OTTO VOIGT (Köslin i. P.).

Wer hätte nicht den Zauber empfunden, der einer schönen Violine eigen ist? Sie scheint kein lebloser Stoff zu sein, sondern eine schlummernde Seele zu bergen, die unter des Spielers Hand zu erwachen beginnt und sich aus der fesselnden Hülle losringt, um den Raum mit tausend Klängen zu erfüllen. Aber auch launenhaft kann das Instrument sein. Ist eine Saite etwas zu stark, so werden alle andern ungebärdig; sie fühlen jeden Witterungswechsel wie ein Barometer, und die Geige muß oft gerieben, gewärmt und in gute Laune geschmeichelt werden wie ein verwöhntes Kind. Manches Mal, wenn man sie geliebkost und in eine glänzende Verfassung hineingespielt hat, wird man erstaunen über die sensitive Art, mit der das Instrument auf jede leise Berührung reagiert, und der Spieler selbst wird gänzlich bezaubert sein. So will es oft scheinen, als fände der Spieler ebensoviel Kraft im Instrument vor, wie er selbst ihm zuträgt; und ist er oft der Herrscher, so ist anderseits oft auch die Violine die Gebieterin, welche ihn bezwingt und ihn mit fortträgt mit ihrer lockenden Stimme, so daß er alles vergißt und nur der Führung seiner berückenden Gefährtin folgt."

An diese Worte wurden wir erinnert, als wir neulich den jungen Virtuosen Franz v. Vecsey seine eigene Komposition „Präludium und Fuge" für Geige allein spielen hörten. Ja! nur eine Violine allein kann so bezaubern, wie es in obigen Worten ausgedrückt ist, und in dem Konzert v. Vecsey dachten wir daran, einmal einen Ueberblick über die Literatur für Geige allein zu geben. — Seitdem *Max Reger* in seiner schnellen Art gleich sieben Solosonaten und mehrere Präludien und Fugen hingeworfen hat, scheint diese Gattung der Komposition wieder mehr beachtet zu werden, die einst, als man auch noch nicht darüber spöttelte, gepflegt wurde (vergl. dazu die Anzeige des Verlags Simrock unter „N. u. N.", S. 321).

Die Wiederbelebung der Werke für Violine allein ist an der Tagesordnung; im Kirchenkonzerte spielte neulich ein

namhafter Virtuose die Ciaconna von Max Reger, H. Marteau trug die ihm gewidmete zweite Solosonate Regers im Konzert in Berlin vor, Anna Hegner trug J. Weismanns Sonate öffentlich vor, und die Beispiele mehren sich, wo man Gefallen daran findet, Werke für Geige allein wieder anzuhören. Die klavierspielende Welt lächelte wohl über Duos für zwei Geigen, doch mit Unrecht, denn ist die Zweistimmigkeit so übel? Eine wertvolle Melodie von einem Meister der Komposition gesetzt, ist gewiß an sich schön, nur verwenden diejenigen, die nicht über eine überströmende Fülle von melodischen Eingebungen verfügen, diese lieber für reicheres Material. Ebenso, wie die harmonische und polyphone Zweistimmigkeit im Liede ganz allgemein wunderschön gefunden wird, so ist auch gegen ein instrumentales Duo grundsätzlich nichts einzuwenden.

Die ältesten Denkmäler dieser Kunst, die bis jetzt wieder ans Licht gezogen wurden, sind eine Sonate von *Francesco Geminiani* (1680—1762), dem großen Schüler Arcangelo Corellis, und eine Giga von *Francesco Montanari*. Sie sind die einzigen bekannten Werke für Violine allein in der altitalienischen Violinliteratur. Bruno Studeny, der Herausgeber (im Wunderhornverlag-München) schreibt über sie, daß die Originalhandschrift in der Bibliothek Dresden aufbewahrt wird. Die Ausführung des ersten Satzes blieb der Improvisationskunst des Vortragenden überlassen und der Satz ist vom Komponisten nur als Skizze notiert, wonach Bruno Studeny das Werk bearbeitet hat. Man kann auch nach der beigedruckten Originalgestalt den Satz selber bearbeiten. Die Ausführung mit den reichen Arpeggien, wie sie vorliegt, ist aber sehr klangvoll und trifft geschmackvoll den Stil der altitalienischen Geigenmusik. Das folgende fugierte Vivace hat ein markantes Fugenthema, in der Art, wie wir sie auch in den Fugen der Bachschen Solosonaten finden. Ein Affettuoso (Grave) folgt, und schließt sich mit markigen G-Saitenklängen an den Schlußsatz, die Giga an, welche reizvoll mit Arpeggien und Staccatotonleitern die Sonate beschließt. Die Herausgabe ist ein Verdienst; möchten bald noch mehr Werke aufgefunden werden! Oeffentlicher Dank sei Herrn Bruno Studeny an dieser Stelle ausgesprochen.

Der Zeit nach folgen nun die, durch Joachims Spiel geradezu populär gewordenen Solosonaten von *J. S. Bach*, die neulich sogar ein junger Konzertmeister (Reitz, Weimar) alle hintereinander auswendig im Konzert vortrug. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Art zu konzertieren nicht „exzentrisch“ genannt werden kann, jedoch ist es ein Zeichen von Vertiefung und Liebe zu den (namentlich in den Nebensätzen weniger ohrenfälligen) Solosonaten des großen Thomaskantors, wenn man sie alle auswendig kann. Hier seien auch die von Prof. Hermann Ritter für Bratsche (Altgeige) übertragenen vier Suiten für Violoncell von Joh. Seb. Bach genannt. Dies herrliche Studienmaterial für die Altgeige könnte auch zum öffentlichen Vortrage benutzt werden, denn Joh. Seb. Bach hat bekanntlich selber eigene Werke, und Konzerte von Vivaldi auf andere Instrumente übertragen. Neuerdings ist Max Reger in seinem Op. 117 No. 5 seinem Beispiele gefolgt, indem er Präludium und Fuge G dur für Orgel von Bach für die Geige allein frei übertragen hat.

Der Zeit nach folgen zwei Divertimenti von *Stamitz* (bekanntlich aus Böhmen stammende Künstlerfamilie, die in Mannheim im 18. Jahrh. als Komponisten und Hofkapellmeister tätig waren). Welcher Stamitz der Komponist dieser Divertimenti ist, schreibt D. Alard, der Herausgeber, nicht. Die Folge der Sätze ist: Andante, Allegro, Minuetto, Fuga. Die Behandlung der Violintechnik ist äußerst klangschön und dankbar; jeder Satz verrät die meisterliche Beherrschung der Kompositionstechnik. Auch diese Werke verdienen öffentlich bekannt gemacht zu werden. Z. B. in der Art wie F. v. Vecsey es in seinem bereits erwähnten Konzerte mit einem eigenen Werke für Solovioline machte. Wir meinen, es müßten noch mehr Werke für Solovioline vorhanden gewesen sein, sowohl aus der ersten Blütezeit der italienischen Violinmusik, wie auch aus den französischen und deutschen Geigerschulen. Vielleicht beschert uns bald die Musikforschung mehr davon.

Von *B. Campagnoli* besitzen wir in den Maîtres classiques v. Alard sowohl vier Préludes, wie zwei Fugen für die Violine allein. Der ausgezeichnete Violinkünstler wurde 1751 bei Bologna geboren und seine Kunst stammte aus Lollys Schule, zu der sich Einflüsse der Tartinischüler gesellten. Nachdem er in Leipzig Konzertmeister gewesen war, kam er nach Neustrelitz, wo er 1827 starb. Wir können diese Präludien und Fugen zum öffentlichen Vortrag sehr empfehlen. Die sieben Divertissements sind als Studienwerke für die sieben Lagen der Geige bekannt. Aber wir meinen, daß einzelne Stücke daraus ihre Wirkung auch beim Konzertvortrage nicht verfehlen würden z. B. Siciliano und Menuetto aus dem ersten Divertissement. Das ganze dritte Divertimento ist ebenso dazu geeignet.

Gehen wir weiter, so kommen wir an *P. Rodes* und *R. Kreutzers* Capricen. Wäre es denn gar so übel, den schwungvollen Marsch von R. Kreutzer einmal z. B. als Zugabe in einem Konzert zu hören? Oder die zweistimmige Caprice von *Fiorillo*, No. 32? Wir meinen, daß diese Stücke in ihrer Art ebenso schön sind, wie viele der Soli, die mit Klavierbegleitung oft in Konzerten zu hören sind! Aus ihrer Zeit heraus verstanden, und stilgemäß zum Vortrag gebracht, bereichern sie zweifellos die Violinliteratur.

Paganini pflegte die Musik für Violine allein sehr! Seine Capricen: No. 1, 6, 7, 9, 14, 21 und die Variationen No. 24, die Robert Schumann bekanntlich schätzte, und über deren Thema Joh. Brahms Klaviervariationen machte) sowie auch das Duo pour Violon seul sind hochinteressante Violinstücke, denen wohl poetischer Reiz abzugewinnen ist, wenn die Schwierigkeiten restlos bewältigt werden. Die großen Spannungen in der linken Hand, die ja nicht allein bei Geigern ein Hindernis für kleine Hände bilden, können sehr einfach dadurch ins rechte Verhältnis für sie gebracht werden, daß man sich einer kleineren Geige mit dünnerem Halse bedient, wie denn die italienischen Geigenbauer sehr viele kleinere Formen anwendeten, um allen Spielern gerecht zu werden. Kleine Geigen mit großem Ton kommen doch öfter vor, als man annimmt! Heute will jeder Geiger ein großes Modell spielen! Deswegen bauen unsere Geigenmacher heute nur große Modelle. Aber, ob es immer richtig ist (für kleinere Hände), solche großen Geigen zu spielen, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sollte jeder Lehrer seine Schüler mit kleinen Händen darauf aufmerksam machen, daß sie leichter die gewaltigen Anforderungen der modernen Violintechnik erfüllen, wenn sie auf einer kleineren Geige spielen, und die ungefähr zu ihrem Körperbau sich so verhaltende Geigengröße wählten, wie es dasselbe Verhältnis bei Spohrs oder Paganinis Körperbau zur Geigengröße war. Man bedenke doch, daß die Meister ihre Kompositionen darnach eingerichtet haben. Der Lehrer, der auf einer für die Hand des Schülers zu großen Geige spielen läßt, begeht ein pädagogisches Unrecht und erreicht weniger, trotz quälerischer Bemühungen seines Schülers.

H. W. Ernsts Werke sind ebenfalls sehr weitgriffig. Die mehrstimmigen Studien für Solovioline verraten schon beim äußeren Anblick des Notenbildes, daß sie vornehme, dem Instrument wahrhaft genial angepaßte Gedanken und Einfälle gewandter Kompositionstechnik vereinen. No. 1 in F dur (Laub gewidmet) ist ein Scherzo in Rondoform. Geistvoll ausgedacht und mit dem gesangreichen Mittelsatz in As dur wirklich kompositorisch ein Prachtstück! Die graziöse Etude No. 2 (Saiton gewidmet) ist im Allegrettotempo wegen der weiten Spannungen sehr schwer auszuführen, aber auch hier muß man die Erfindungsgabe Ernsts bewundern, wie sie erstaunliche Kombinationen hinstellte. Man wünschte nur, Virtuosen ersten Ranges sich dieser Stücke annehmen zu sehen. No. 3 (E dur) ist Joachim gewidmet und bietet ein völlig neues Noten- und

Klangbild. Es scheint hier, als ob Joachim in seinen Kadenzen zu den großen Violinkonzerten (Beethoven, Brahms) ganz auf Ernsts mehrstimmigen Studien fußt, denn das Polyphone, was Joachims Kadenzen alle so unvergleichlich wertvoll und unersetzlich macht, findet sich hier bei Ernst schon vor. Es ist nicht nur Scheinpolyphonie, was man oft annehmen möchte, da die Mehrstimmigkeit der Geige doch beschränkt ist, nein, in innerer Vielstimmigkeit reihen sich, wie bei Bach, wertvolle Gedanken in der 2. und 3. Stimme an das Hauptmotiv an. Bei Ernst, Paganini, J. Bach und Joachim ist es erstaunlich, wie ganz neu-entdeckte Klangformen der Geige abgewonnen sind, so daß ein Komponist von heute fast behaupten könne, die Klangmöglichkeiten seien erschöpft und doch können sie nie ganz erschöpft werden! No. 4 der mehrstimmigen Studien von H. W. Ernst ist Vieuxtemps gewidmet. Wie der Schmetterlingsflug sich in unbestimmten geschweiften, oft hin und her schwingenden Kurven und Kreisen bewegt, so fliegt auch dies Stück dahin und ist doch in harmonischer (nicht polyphoner) Mehrstimmigkeit durch Arpeggien volltönend genug, um den Gebrauch eines Begleitinstruments entbehrlich zu machen.

An Hellmesberger ist das Fünfte gerichtet. No. 6 endlich, die Variationen über die schöne Volksmelodie „Letzte Rose" sind wirkliche „Grüße an Freunde und Kunstbrüder", wie Ernst sie so schön nennt, aber auch zugleich an das Volk. Mit feinem Takt ist hier Künstlerisches und Volkstümliches verschmolzen, so daß bei dem öffentlichen Vortrag des Stückes in Berlin durch den jungen Heifez dies Stück ganz außerordentlich viel Freude bereitete. Man kann sich auch wohl vorstellen, daß gerade das Volk dem Spiel einer Geige nahe steht, wie auch die vielen Volkstänze Norwegens (Hardangergeige) beweisen. Und sollten nicht gar in Ungarn, dem Heimatlande des Geigenspiels, Tänze und Lieder in Mengen für Geige allein komponiert sein? Ohne Zweifel! Diese fehlen noch leider in unserer Literatur.

Zu erwähnen ist bei H. W. Ernst auch noch die Konzertfantasie op. 26 nach der Ballade „Erlkönig" von Fr. Schubert für Violine allein. Die Sache ist genial gemacht, wenn wir auch die Idee verwerfen müssen, weil wir zu sehr an Schuberts „Erlkönig" denken müssen und dazu die tiefen Bässe gehören. Eher, als diese Ballade würde sich ein leichtfüßiges Elfenlied für Violine eignen, obgleich die beiden tiefen Saiten der Geige auch schauerlichen, dämonischen, oder naturromantischen Klängen nicht unzugänglich sind. Wir erinnern an die Legende von *H. Wieniawsky*, wo die Sechzehntel der G-Saite zu dem gehaltenen Ton der D-Saite so geheimnisvoll murmeln und tiefpoetische Erinnerungen im Hörer erwecken. Aber man sehe doch selber die Uebertragung des „Erlkönig" von Ernst an, vielleicht ist die Meisterschaft so stark, daß wir uns irren.

Die 16 Melodien für Geige allein op. 80 und 81 von *F. Mazas*, sind äußerst geschickt und routiniert geschrieben. Zum öffentlichen Vortrag könnte man wohl aus op. 81 auswählen, denn sie enthalten klangschöne melodiöse Musik, die selbst anspruchsvolle Hörer und Komponisten für Violine allein anregen könnte. Denn gerade bei Werken für eine Geige verfallen die Tonsetzer oft in den Fehler (aus Vorliebe für akkordisches Spiel) die Kantilene außer acht zu lassen. Op. 80 ist fast durchweg einstimmig, und doch liegt in diesem Stückchen ein gewisser Reiz, weil sie eben „einstimmig" erfunden, und gedacht sind. Es ist bekanntlich ein Unterschied zwischen einer Melodie, die ohne Begleitung gedacht ist, und einer, welche unter Weglassung der Begleitung gespielt wird. Bei der ersteren fehlt nichts, denn die Einstimmigkeit ist auch in der Musik berechtigt. Wir erinnern nur an die Hirtenweisen im Tristan und an den katholischen gregorianischen Choral. Unter diesem Gesichtspunkt wäre es nicht ausgeschlossen, daß ein erfindungsstarker melodienreicher Tonsetzer uns mit Werken für ein Instrument beschenkte, die ihren Ursprung nur in der Einstimmigkeit haben, und zu denen wir, wenn wir sie unter den richtigen Voraussetzungen hören, auch keine Begleitung und keine Harmonie zu hören wünschen werden.

Ch. de Bériot nennt sein op. 109: 12 Scènes au Caprices. Auch dies Opus ist für eine Violine. Die Titel der 12 Sätze lauten: 1. Die Trennung. 2. Polka. 3. Die Eidechse. 4. Die Abreise. 5. Die Aufwallung. 6. Das Panier (Banner). 7. Die Laune. 8. Saltarella. 9. Die Königin. 10. Russischer Marsch. 11. Die Unruhe. 12. Der Trost. Die Sachen vereinigen, ähnlich wie die von Mazas, gefällige Melodie mit geschicktester Ausnutzung dankbarsten Wohlklanges. Gerade dieser Wohlklang ist, im Gegensatze zu den Werken mit vielen gebrochenen Akkorden (die, wie wir zugeben, ein notwendiges Uebel für diese Literatur genannt werden müssen), so wohltuend. Besonders hervorheben möchten wir „Polka" und „Saltarello", welche, äußerst humorvoll und dankbar, wirkliche Zugabestücke fürs Konzert genannt werden müssen. Tiefaufwühlende Seelenstimmungen wie bei Bach und Max Reger, finden wir nicht in all diesen bisher genannten Tondichtungen, es sei denn bei Paganini, der seine dämonisch-romantische Persönlichkeit auch nicht in einigen Kompositionen verleugnet, in welchen es gleißt und glänzt und aufblitzt von genialen Einfällen.

Nicht genug bewundern kann man das Universalgenie J. S. Bachs, der für seine Zeit die Ausgiebigkeit der Geige in ihren Eigentümlichkeiten ebensogut kannte, wie ein genialer Virtuose und Entdecker neuer Klangwirkungen. Wie macht J. S. Bach die technischen Mittel der Violine dem Ausdruck dienstbar! Dem E dur-Präludium fehlt, um recht allgemein verständlich zu wirken (ebenso wie der ersten Caprice von Paganini in E) die Ueberschrift: „Am Springbrunnen". Es ist diese „Schumannsche" Ueberschrift so recht poetisch empfunden, und im Schumannschen Sinn ist auch F. David mit seinem Stücke „Am Springquell" dem poetischen Zeitgenossen gefolgt. Hier bei den beiden vorgenannten Violinstücken paßt sie besonders gut.

(Schluß folgt.)

Meine Erinnerungen an Adolf Henselt.

(Zum 100. Geburtstag des Meisters, 12. Mai 1914.)

Adolf Henselt hat in seinem Leben in dreifacher Weise Hervorragendes geleistet: als ausübender Künstler, als Komponist und als unübertroffener Klavierpädagog. Daß er aber trotz seines großen Könnens als professioneller Konzertspieler zu den Glückssternen gerechnet werden könnte, wie z. B. Liszt, Rubinstein, Paganini usw., wird jedoch niemand behaupten wollen, der ihn näher gekannt hat.

Henselt als ausübender Künstler und Komponist.

Seine durch maßloses Arbeiten und Studieren zerrütteten Nerven zerstörten ihm als Konzertspieler sein höchstes Ideal und Lebensziel. Er hatte während seiner Studienzeit öfters zwölf Stunden täglich gearbeitet und geübt, um seinen Jugendtraum rascher erfüllt zu sehen, und nun rächten sich diese achtlos forcierten Ueberanstrengungen an seiner Gesundheit und seinen Nerven, deren Spannkraft und Ausdauer mit zu den Hauptbedingungen eines ausübenden Künstlers gehören.

Sein Landesherr, der König Ludwig I. von Bayern, dem Henselts großes Talent bekannt geworden war, interessierte sich für seine Studien, die er in jeglicher Hinsicht förderte und unterstützte. Nach ihrer Beendigung in München bei Frau v. Fladt, in Weimar bei Hummel und in Wien bei Sechter schien Henselt der glänzendsten Karriere eines Konzertgebers ersten Ranges entgegenzugehen. Sein Spiel war so tadellos, so seelenvoll und ergreifend, daß es Musiker und Laien begeistert um ihn scharte. Aus jener Zeit datiert das vielleicht einigen bekannte, maßgebende, neidlos anerkennende Urteil Robert Schumanns, das er in seinem Briefe an Clara Wieck ausspricht.

„Leipzig, 5. Januar 1838.

Also Henselt war da! — unser erstes Sehen, ich kann es sagen war das wie zweier Brüder. So kräftig männlich und derb von Gestalt habe ich ihn mir nicht vorgestellt und seine Worte und Urtheile entsprechen dieser äußeren Haltung. Nun sind wir aber von Stunde zu Stunde inniger geworden, obgleich ich gar nichts Rechtes von ihm weiß, als daß ich ihm

überaus gut bin, doch muß ich Dir sagen, daß er als Spieler alle Erwartungen übertroffen hat, die ich mir nach Euren Aeußerungen über ihn gemacht. Er hat wirklich oft etwas Dämonisches, etwas wie Paganini, Napoléon, die Schröder — dann kam er mir auch oft wie ein Troubadour vor, weißt Du, mit einem großen, schönen Barett mit Federn darauf. Seine Bedeutung wuchs in meinen Augen von Stunde zu Stunde; nur einige Mal, wo er sich zu sehr angestrengt im Spielen, traf ich ihn schwächer; im Ganzen aber steigerte er sich bis zum Augenblick wo wir Abschied nahmen und schüttete die Musik noch einmal wie aus Eimern."

Welch hoher Meinung auch Liszt über das vollendete Klavierspiel Henselts war, erhellt aus seiner Antwort Lenz gegenüber, der da gemeint hatte, daß Henselts Spiel große Fortschritte gemacht habe:

„Erlauben Sie mir Ihnen zu sagen, daß solche Künstler, wie Henselt einer ist, keine Fortschritte mehr machen."

Unter dem Nachlaß Henselts fand man auch noch einen Brief seines Lehrers Hummel, den er pietätvoll über 50 Jahre aufbewahrt hatte und der auch beweist, wie Hummel seinen gewesenen Schüler zu fördern und ihm nach Möglichkeit zu helfen suchte. Schon damals muß der Plan, nach Rußland zu gehen, aufgetaucht sein, denn Hummel schreibt:

„Lieber Henselt,

Ich melde Ihnen, daß die Großfürstin den Obermarschall von Spiegel richtig Ihretwegen gesprochen hat; ich speiste gestern im Belveder, wo er mir auftrug Ihnen zu sagen, daß es am Besten wäre, wenn Sie zwischen dem 8. dieses Monats bis 24. hierher kämen, da in Bälde fremde Herrschaften eintreffen würden, später sei er nicht gewiß, ob es noch angehen könnte, weil er noch nicht wüßte, was sodann vorgenommen werden würde. . . . Ihr Freund

Weimar 2. Sept 1836. *Hummel.*"

Alles huldigte damals Henselt — alles vergötterte ihn! — Sein ersehntes Ziel schien erreicht zu sein! . . . . — Da griffen plötzlich seine zerstörten Nerven wie böse Geister hemmend in seinen Lebensweg und verwandelten seine Ideale in eine leere Fata Morgana. Er hat selbst erzählt, obgleich er darüber nicht zu sprechen liebte, wie er einmal wieder in Petersburg konzertieren sollte, aufs Podium hinaustrat, sich ans Klavier setzte, spielen wollte — aber in diesem wichtigen, von ihm damals noch heiß ersehnten Augenblick plötzlich alles vergessen hatte, was er spielen sollte! — —

Diese spontane, das Gedächtnis lähmende Nervosität nennen die Menschen wohl auch Lampenfieber, es ist aber in Wirklichkeit eine schreckliche, unbesiegbare Krankheitserscheinung, gegen die die Aerzte bisher vergeblich kämpfen.

Henselt mußte natürlich damals spielen — er tat es auch, aber mehr wie eine musikalische Somnambule. Ein Glück für ihn war's, daß auf seinem Konzertprogramm am Anfang nur seine eigenen, noch ungedruckten Kompositionen verzeichnet waren und daß ihm sein musikalischer Genius leitend zur Seite stand; denn wie er zu spielen aufgehört hatte, wurde rasend applaudiert und er wurde unzähligemal herausgerufen. Alle waren begeistert und froh, nur er selbst fühlte den Tod aller seiner Hoffnungen im Herzen, und es wurde ihm allmählich immer klarer, daß seine unberechenbaren Nerven ihm nicht mehr erlauben würden, als Konzertspieler seinen Siegesweg zu gehen; denn hauptsächlich sie waren den damaligen Reisestrapazen und den mit dem programmäßigen Konzertieren verbundenen Aufregungen nicht gewachsen, sie trugen die Hauptschuld an seinem oft versagenden Gedächtnis.

Unser Petersburger Hof, dem Henselts Spiel auch ungemein gefallen hatte, überhäufte ihn mit Ehrenbezeigungen, ernannte ihn 1838 zum Hofpianisten und späterhin, 1857, zum Musik-Inspektor aller weiblichen Kronerziehungsanstalten in Rußland, deren Musikpflege unter seiner Leitung stand. In diesen Instituten hatte er zweimal jährlich zu inspizieren, zu examinieren und in Petersburg den befähigteren Schülerinnen Klavierstunden zu erteilen.

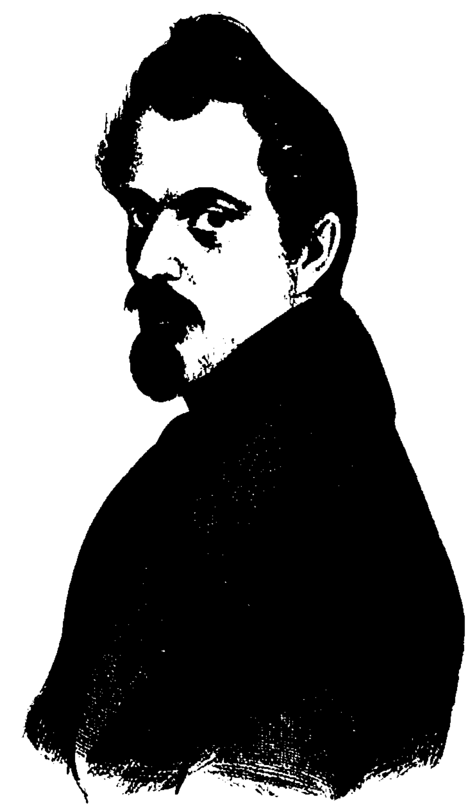
Nach den deprimierenden Erfahrungen war es wohl sehr natürlich, daß Henselt trotz seines vollendeten schönen Spiels späterhin eine gewisse Scheu, sogar eine heftige Abneigung gegen sein Auftreten in öffentlichen Konzerten empfand, von denen er auch nur wenige in seinem Leben gegeben hat. Er fühlte sich auf ein ganz anderes Arbeitsfeld gedrängt, auf dem er zum Nutzen anderer ebenfalls Großes geleistet hat, auf das Arbeitsfeld eines Musikpädagogen.

Seine peinliche Gewissenhaftigkeit und sein ausgezeichneter Unterricht waren den ihm unterstellten Anstalten bis an sein Lebensende von größtem Nutzen. Durch die Kronsanstellung avancierte Henselt bis zum Staatsrat und Ritter hoher Orden, welch hohe Auszeichnungen er in edler Bescheidenheit nie prahlerisch zur Schau trug.

Da Henselts große Pflichttreue ihn dazu veranlaßte, seine ganze Zeit und Arbeitskraft den ihm anvertrauten Anstalten zu widmen, so kam er späterhin gar nicht mehr dazu, viele Original-Kompositionen herauszugeben, denn die täglichen, vom Morgen bis zum späten Abend dauernden ermüdenden Klavierstunden hingen bleischwer und lähmend an den Flügeln seines Pegasus.

Seine Werke umfassen nach den Angaben der Verlagsanstalt Jürgenson in Petersburg ungefähr 74 Original-Kompositionen, 44 Transkriptionen, 167 Bearbeitungen und Kompositionen für zwei Klaviere zu 4 Händen, die Onslowsche Klavier-Sonate vierhändig arrangiert, eine Komposition für zwei Pianoforte achthändig, ein großes Konzert für Pianoforte und großes Orchester, ein Trio und ein Duo für Horn oder Cello und Klavier. Eine Gesamtausgabe der Henseltschen Werke gibt es leider immer noch nicht, aber die Editionen Jürgenson in Petersburg und Gutheil in Moskau bringen fast alle seine Klavierwerke in sehr gutem Druck und äußerst billig. Henselts großes Konzert in f moll für Klavier und Orchester ist bei Breitkopf & Härtel erschienen. Sein Duo für Cello (Horn) und Klavier, das er zu seinen bestgelungenen Werken zählt, bei Spina in Wien.

Da Henselt nächst der Orgel das Klavier als Interpret der Polyphonie über alle anderen Instrumente stellte, so hat er meist Klavier-Kompositionen geschrieben, die fast alle die Verkörperung tief empfundener Poesie von unnachahmlicher Klangschönheit sind, man könnte sie „Lieder ohne Worte" nennen, wie z. B. das Frühlingslied op. 15, die Fontaine op. 6, le Poême d'amour op. 3 No. I usw. Desgleichen viele seiner genial-poetischen, meist die gleiche Ausbildung beider Hände berücksichtigenden klassischen Meister-Etüden op. 2 und 5. Sein schönes, den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechendes Konzert in f moll, das auch nicht jeder Künstler imstande ist, schön zu spielen, scheint man ganz vergessen zu haben, da man es so wenig mehr in den Konzertsälen hört. — Henselt hatte es der Großfürstin Olga von Rußland, der nachmaligen Königin von Württemberg, gewidmet. Die Erinnerung an ein feingeistiges Urteil Liszts könnte dem Konzert vielleicht zu einer Auferstehung und zu neuem Leben in den Konzertsälen verhelfen. *Liszt* schickte in einem Brief an die Baronesse Wjera Wrangel in Petersburg die auf einem Notenblättchen eigenhändig abgeschriebenen acht Anfangstakte des Larghetto-Motivs aus Henselts Konzert mit folgenden Worten zu:



ADOLF HENSELT.

„Un diplomate de bonne renommée disait jadis, aux princes il ne faut offrir que des fleurs cueillies dans leur jardin. Henselt appartient aux princes et agréera le souvenir d'une des plus belles fleurs de son noble jardinage.

Très humbles respects

Weimar, 20. Mai 1883. *F. Liszt.*"

Deutsche Uebersetzung:

„Ein Diplomat von gutem Ruf sagte mir einst: ‚Den Fürsten muß man aus ihrem eigenen Garten gepflückte Blumen überreichen,' Henselt gehört zu den Fürsten, er wird mir gestatten ihm zur Erinnerung eine der schönsten Blumen seines edlen Gartens zu überreichen!"

Diesen Brief hat die genannte Dame der Petersburger Kais. öffentlichen Bibliothek geschenkt. Er wurde mit dem schönen Urteil Liszts, dessen Devise stets war: „Génie oblige", zur 25jährigen Jubiläumsfeier im Palast des Prinzen Peter von Oldenburg öffentlich Henselt vorgelesen und rührte ihn bis zu Tränen.

Wenn man das feingeistige Urteil Liszts liest und auch seinen Ausspruch über die Weber-Henseltsche Komposition: „Episodischer Gedanke! Nur Du allein konntest etwas so schön machen," so möchte man unwillkürlich auch Liszts Manen zurufen: „Nur Du allein konntest so anerkennend feinsinnige Kritiken schreiben, die selbst schöne Blumen aus Deinem eigenen Garten sind."

Selten fand Henselt eine Komposition auch der von ihm verehrten Meister vollkommen schön; er hatte, besonders in seinem Alter, einen merkwürdigen Drang, immer wieder einige Stellen darin zu verändern. Fast in jedem Heft auch seiner

eigenen Kompositionen, die ich bei ihm spielte, waren viele Stellen von seiner Hand mit Bleistift immer wieder verändert worden. Dieses Schönheitsgefühl hat ihn auch im Alter dazu verlockt, mit Doppellinien versehene Editionen unter dem Titel „Compositions classiques et modernes arrangées et doigtées à l'usage des établissements impériaux d'éducation" usw. herauszugeben, es dadurch natürlich jedem überlassend, das Original mit oder ohne die kleinen Veränderungen zu spielen. Bei Henselt war es durchaus nicht Selbstüberhebung, was ihn zu dieser „Korrektur" veranlaßte, sondern nur der unbesiegbare Drang, einen schönen Gedanken noch vorteilhafter erscheinen zu lassen. Ein unparteiischer Kritiker wird wohl zugeben müssen, daß viele Kompositionen auch der berühmtesten Musiker durch die Henseltsche Wiedergabe nur gewonnen haben, wie z. B. die Webersche „Aufforderung zum Tanz", die Polonaise, das Konzertstück, die d moll-Sonate desselben Meisters, die Liszt-Henseltschen „Reminiscences de Lucia di Lammermoor" usw. Ein origineller Brief Liszts an Henselt bestätigt das eben Gesagte:

„Hochverehrter Freund,

Die Originalwerke Adolph Henselt's sind edelste Kunstjuwele. Man verlangt nach Vermehrung derselben.

Nebenbei wenn sich Henselt anläßt, andere Compositionen zu bearbeiten, interpretiren, effectuiren, gelingt es ihm so vorzüglich, daß Publicum, Pianisten und die Compositionen damit bereichert und begünstigt werden. Selbst meine geringe Lucia Transcription hat sehr gewonnen durch Deine Interpretirung, verehrter Freund. Herzlichen Dank für diese Reminescenz unserer Petersburger Vertraulichkeit.

Das Correctur-Exemplar schickte ich Dir einfach zurück unverändert und ungestrichen, weil alle Varianten vortrefflich passen und überlasse ferner Deinem Belieben über die Herausgabe zu bestimmen.

(In Rußland gilt wohl das deutsche Eigenthumsrecht Hofmeisters nicht?)

Morgen gehe ich nach Paris, und werde dort Deiner Empfehlung der russischen Instrumente Folge leisten.

Viele Deiner Verehrer erzählen mir oftmalen von Dir, zunächst Zschocher und Töpfer. Ab und zu kommst Du nach Dresden und Leipzig. Warum nicht bis Weimar? Beantworte persönlich diese bescheidene Anfrage bei Deinem alten

verehrungsvoll ergebenen

Weimar, 5. Juni 1878. F. Liszt."

Nicht allein bei Liszt, sondern auch bei anderen bedeutenden Musikern fanden Henselts Bearbeitungen und kleine Varianten große Anerkennung, was wir auch wieder aus einem Brief *Hans von Bülows* ersehen können, in dem er Henselt schreibt:

„Hochgeschätzter Herr und Meister.

Sie werden zweifelsohne ein wenig ärgerlich sein, daß ich das mir von Ihnen gütigst geliehene Manuscript Ihrer wahrhaft bezaubernden Bearbeitung der Weberschen D moll Sonate nicht noch während Ihres Sommeraufenthalts in Gersdorf zurückerstattet habe. Wohl trage ich die Verantwortung nicht aber ganz die Schuld. Ich habe eine sehr traurige Zeit durchgemacht, erst seit 14 Tagen bin ich von meinen körperlichen Leiden so weit hergestellt worden, daß ich meine Clavierstudien wieder beginnen konnte. Der Copist hatte mich im Stich gelassen, — was blieb mir übrig, als eine Abschrift Ihrer Bearbeitung meinem Gedicht-Museum einzuverleiben, denn unbenutzt wollte ich Ihre liebenswürdige Erlaubniß keinesfalls lassen, mein Concertrepertoir für nächsten Winter mit dieser Perle zu bereichern. Ich hoffe Ihnen mit meinem Vortrag derselben keinen Anlaß zu geben die erwiesene Gunst zu bereuen, vielleicht sogar später mich der anderen würdig zu machen nämlich der Mitteilung Ihrer Effectuirung der zweiten Weberschen Sonate. Herzlich wünsche ich, daß diese Zeilen welche nebst dem Manuscript von der Schlesingerschen Musikhandlung zur Beförderung freundlich übernommen worden, Sie hochverdienter Meister in erträglicher Gesundheit und glücklicher Heiterstimmung treffen mögen.



ADOLF v. HENSELT.

Mit dankbarster Empfindung gedenke ich stets der beneidenswerten Stunden die ich das Glück hatte mit Ihnen in Petersburg zu verleben, vor Allem des unvergleichlichen Genusses die mir durch Ihre Güte eines Tages zu Theil ward, Ihrem unvergleichlichem Klavierspiel lauschen zu dürfen. Dasselbe hat sich mir, ich kann sagen, in ziemlich festen Zügen eingeprägt. Wenn ich jetzt nach einer langen unfreiwilligen Pause mit verdoppelter Aufmerksamkeit wieder an meine Uebungen begebe, schöpfe ich aus jener Erinnerung noch Belehrung und Anregung.

Darf ich mir erlauben Ihnen beifolgende Arbeit zu Füßen zu legen, mit welcher ich glaubte einen nicht unnützlichen Beitrag für die Kenntniße der Klavierliteratur im größeren Publikum, so wie ein, zu instrucktiven Zwecken brauchbares Hülfsmittel zu liefern. Ich würde sehr glücklich sein, wenn es Ihren Beifall fände; doch beanspruche ich keineswegs Sie zu etwaiger Aeußerung derselben zu veranlassen. Ich darf an mir loben, daß ich die Kostbarkeit der Zeit großer Meister zu respectiren verstehe.

Es wird Sie interessiren zu hören daß ich meinen Schwiegervater Dr. Franz v. Listzt bei seinem kurzen Besuch in Deutschland während des vergangenen Herbstes in kräftigstem Wohlsein und frischer Productivität gefunden habe. Leider hat meine Krankheit mich verhindert ihn auf seinen Excursionen nach Carlsruhe, Lövenberg, Weimar und Paris zu begleiten und ist mir also das seltene Glück eines längeren Zusammenseins sehr geschmälert worden. Meine Frau hat ihren Vater noch nach Paris gebracht, von wo er vor etwa zehn Tagen sich nach Rom zurückbegeben hat, das er leider als seine letzte Heimath, für die Zukunft betrachtet. Bei dieser Gelegenheit bin ich so frei Ihnen anzuzeigen, daß ich im Begriffe stehe nach München überzusiedeln, wohin mich der König Ludwig II v. Bayern berufen hat. Ich halte diesen Wechsel meines Wirkungskreises in jeder Beziehung für einen vortheilhaften. Die Ueberanstrengungen zu denen mich das Berliner Leben nötigte, die vielen damit verbundenen sterilen Nervenaufregungen verdanke ich ja, zumeist mein körperliches Leiden von diesem Sommer.

Während der zweiten Hälfte des Winters gedenke ich mein Concertgeben in Berlin, Hamburg, Dresden u. s. w. wieder aufzunehmen und überall mit der D moll von Weber zu eröffnen. Ihrem Wunsche gemäß werde ich den Namen des Bearbeiters unerwähnt lassen. Dagegen legen Sie es mir hoffendlich nicht als Indiscretion aus, daß ich den sehr musikverständigen persönlich gentlemanliken Nachfolger des Herrn Schlesinger, Herrn Robert davon schon gesprochen, der sehr darauf brennt mit Ihnen wegen deren Bearbeitung in Unterhandlung zu treten. —

Ich habe schon zu lange Ihre Zeit in Anspruch genommen, hochverehrtester Herr. Sie haben Besseres zu thun, als auswärtige Briefe zu lesen. Darf ich die Bitte anfügen mir ein freundliches, wohlwollendes Andenken zu bewahren. Von meiner Seite dürfen Sie sicher überzeugt sein, daß ich mich stets mit Ihren schönen Werken, so weit sie meinen geringen Fähigkeiten zugänglich, beschäftigen werde. Genehmigen Sie, hochverehrter Meister, den Ausdruck unwandelbarer Bewunderung und dankbarer Anhänglichkeit, mit der ich die Ehre habe mich zu zeichnen

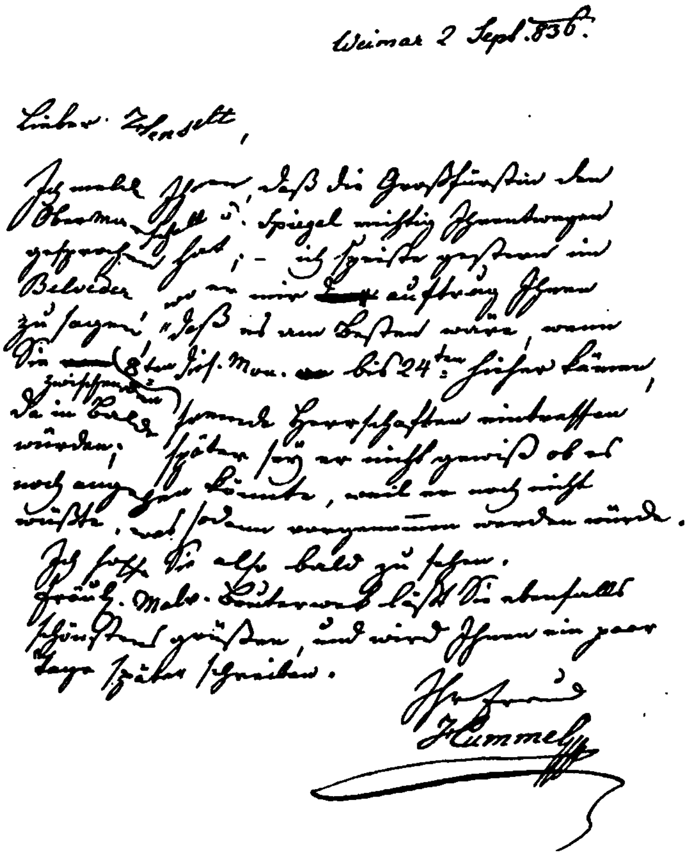
Ihr ganz ergebener Diener

Berlin 27. October 1864. Hans von Bülow."

Der kleinste Teil eines Konzertpublikums wird wohl die kleinen Varianten bemerken und sich nur von dem schöneren Gesamteindruck beeinflussen lassen, was auch ein so großer Klaviermeister wie Hans v. Bülow in dem angeführten Brief anerkannt hat. Daß Henselt sich sogar an Beethoven herangewagt hatte, haben ihm viele verübelt und seine Feinde haben es zu Hetzereien benutzt. Da aber ein Brief immer zu den besten Kommentaren gehört, so halte ich es für meine Pflicht, einen solchen von Henselt selbst an Bülow anzuführen, um mit seinen Anschauungen in dieser Angelegenheit bekannt zu machen und den Beweis zu liefern, daß es durchaus nicht Selbstüberhebung war, die Henselt zu diesen „Studien", wie er es selbst nannte, gedrängt hatte.

„Hochzuverehrender Meister,

Nicht länger ertrage ich den Anschein als wäre mir die Erfüllung eines Ihnen gegebenen Versprechens etwas Gleichgültiges, während ich von Verehrung all Ihrer bis zur Meisterschaft gediehenen Vielseitigkeit durchdrungen bin, und Ihnen dieselbe bei jeder Gelegenheit an den Tag legen möchte. Da ich aber diese meine Gefühle durch Bearbeitung der Weber



Weimar 2 Sept. 836.

Lieber Henselt,

Hummel

Faksimile des Briefes Hummels an Henselt.

E moll Sonate nicht zu bethätigen im Stande bin und sie Ihnen blos Enttäuschung und die Unannehmlichkeit es mir zu sagen einbrächte, so greife ich natürlich zu dem, was ich eben habe und theile Ihnen in größter Intimität eine ‚Studie' über Beethoven mit, welche Sie gleichviel ob einverstanden oder nicht, wenigstens ein einziges Mal mit Interesse durchblättern werden, Ich weiß wohl, daß man mit Beethoven nicht wie mit Weber verfahren kann, bin aber überzeugt, daß Beethoven manchen Fortschritt in der Pianobehandlung nicht unbenutzt und z. B. ein so langes in Bewegung gleichförmiges Stück, nicht ohne jegliche Steigerung gelassen haben würde.

Dem sei übrigens wie ihm wolle, der Zweck meiner Sendung ist kein anderer als meine oben ausgesprochenen Gefühle zu bezeigen.

In innigster Hochachtung
ergebenst

St Petersburg, 26 Sept 1885. Adolf Henselt"

Solcher „Studien" über Beethovensche Sonaten, bei Gutheil in Moskau herausgegeben, gibt es mehrere: Op. 13, — 26, — 27 No. 2, op. 31 No. 2, op. 53 — 57 — 90. Es sind, wie gesagt, durchaus keine Korrekturen, sondern nur „Studien", veranlaßt durch die fortschreitenden Piano-Konstruktionen.

Da alles wirklich Musikalische stets Henselts ganzes Interesse in Anspruch nahm, so stand er auch stets unter dem Zauber des poetischen, russischen Liedergeistes, denn eine Unzahl russischer Gesänge von Glinka, Soumarokof, Alabief, Kotschubey, Wielhoursky, Davydow, Tschaikowsky, Taneef usw. hat er meisterhaft schön transkribiert.

Henselt als Pädagog und Mensch.

Niemand wird wohl Adolf Henselt das tiefste Mitgefühl versagen, der da weiß, was es zu bedeuten hat, wenn ein von Freiheitsliebe und Schönheitsidealen beseelter Künstler, der durch sein Können die höchsten Höhen der Kunst erreicht hat, plötzlich durch jenen unbesiegbaren Nervendämon dazu verdammt wird, sein ganzes Leben hindurch Schülergeklimper anzuhören und den täglichen Aerger nicht allein mit den Schülern, sondern auch mit den ihm unterstellten Lehrkräften zu haben, die aus Bequemlichkeit und Unlust nicht immer den Anforderungen ihres Inspektors nachkommen wollten (worüber Henselt in einem Anhang zu seiner Broschüre „Ueber Klavierunterricht" schwere Anklage führt, da das ewige Erinnern seine Geduld erschöpft zu haben scheint).

Sigismund Thalberg gehörte auch zu den Freunden Henselts, die ihm wohlwollten und ihn ebenfalls der Schulmeisterei zu entreißen suchten. Nichts ahnend schrieb er ihm und lud ihn dringend ein, in London zu konzertieren; es wäre aus doppelten Gründen für ihn vorteilhaft; er schrieb unter anderem:

„Brighton, 19. Sept. 1839

Verehrtester Freund.

— — — — wegen der ‚Robert'-Variationen und etwa anderen Piecen welche Sie stechen lassen wollen, habe ich mit dem Hause Cramer und Edditon (unstreitig jetzt das größte Haus in London und auch mein Verleger) gesprochen.

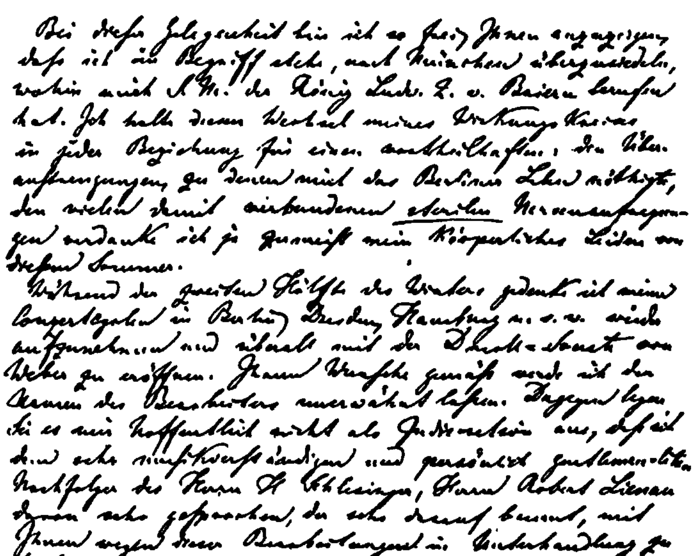
Diese Herren nehmen Ihre Sachen sehr gern, allein trotz meinen Bemühungen, muß ich Ihnen gestehen, daß Sie sich nicht auf ein bedeutendes Honorar gefaßt machen müssen, denn dazu müssen Sie schon in England gewesen sein und die Sachen gespielt haben, wenn Sie einmal das thun, so werden Sie mehr als das Doppelte dafür bekommen, deshalb möchte ich Ihnen auch raten, so wenig wie möglich herauszugeben bevor sie England und Paris besucht haben.

Wenn reisen Sie, lieber Freund, ich kann es nicht erwarten Sie einmal aus der Schulmeisterei zu wissen, auch möchte ich gar zu gern überall dabei sein, wenn Sie debutiren werden. Zagen Sie nicht, denn wenn Sie nicht festes Vertrauen haben, wer soll dann vertrauen? Also wie gesagt, geben Sie so wenig als möglich heraus und reisen Sie bald. — Ich bleibe noch zwei Monate in England — — — — —

Ich umarme Sie herzlich
S. Thalberg."

Um einen Begriff von Henselts Lehrmethode und seinen peinlich gewissenhaften Stunden zu bekommen, braucht man nur seine mit vielen Notenbeispielen versehene, in Notenheftform bei Stellowsky unter dem Titel „Ueber Clavierunterricht, einige Bemerkungen aus langjährigen Erfahrungen usw." herausgegebene Broschüre kennen zu lernen, die im Auslande wenig bekannt ist, jedoch manche Musikpädagogen und Pianisten interessieren würde, ebenso wie seine drei Hefte „Meister-Studien" mit dem Vorwort Dr. Julius Alslebens, welche nach dem Tode Henselts in Berlin im Verlage von Challier & Comp. erschienen sind.

Ganz ausgezeichnet für Lehrzwecke sind auch seine „Exercices préparatoires à l'usage des Etablissements Impériaux d'éducation" und ein weit umfangreicheres Heft „Exercices préparatoires". Interessant und poetisch sind auch seine kurzen „Préambules dans tons les tons". Die Vorzüglichkeit seiner schon vorhin besprochenen 24 Meister-Etüden sind so allgemein bekannt, daß es unnütz ist, ihrer weiterhin hier noch zu erwähnen. Eine bewundernde Anhänglichkeit bekundete Henselt sein ganzes Leben hindurch den Cramerschen Etüden gegenüber, zu denen er wunderschön und poetisch ein zweites Klavier hinzukomponiert hat und die er fast alle seine Schüler spielen ließ. Ich sehe noch den Meister, wie



Berlin 27 Okt. 64.

Hans v. Bülow

Faksimile der letzten Seite des Briefes Hans v. Bülows an Henselt.

er begeistert die Cramerschen Etüden in die Höhe hebend ausrief: „Das ist Moses mit den Gesetztafeln."

Da Henselt natürlich das Ensemblespiel beim Klavierunterricht für durchaus notwendig hielt, so hat er auch zu den Bertinischen Etüden als Vorbereitung zu den Cramerschen zu mehreren Moschelesschen Etüden und zu einigen seiner eigenen ein zweites Klavier hinzugedichtet. Seine sogenannte „Vöglein-Etüde" mit vorhergehender Romanze für zwei Klaviere würde zu jeder Zeit auch eine interessante Nummer im Konzertsaal abgeben. Henselt zog gleich einer Biene den Melodien-Extrakt aus einer jeden Etüde für sein zweites Klavier heraus, oder komponierte eine passende Melodie hinzu, so daß das sogenannte zweite Klavier zur ersten Stimme wurde und die Etüden nur als Begleitung dazu gespielt wurden. Da es Henselt meisterhaft verstand, dadurch auch der trockensten Etüde einen besonders poetischen Reiz zu verleihen, so können diese allen Musikpädagogen und Konservatorien nicht genug empfohlen werden.

Auf ein schönes legato, richtige Phrasierung und einen bequemen normalen Fingersatz legte Henselt großen Wert und schenkte dem Auskalkulieren des Fingersatzes größte Aufmerksamkeit. Um bei der Stimmführung in den Fugen und auch sonst den fortlaufenden Gesang der einzelnen Motive so wenig wie möglich zu unterbrechen, gebrauchte er öfters den lautlosen raschen Fingerwechsel auf ein und derselben Taste. Alles vergaß er beim Spiel um sich herum: Schüler, Zeit und Ort; wenn auch manchmal ein Viertelstündchen von der Lektion darauf verwendet wurde, so war der Vorteil dieses ernsten Mitstudierens gewiß ein weit größerer als das verständnislose Herunterspielen vieler Stücke.

Im Fugenspielen hat Henselt, trotzdem er durch und durch Romantiker war, wohl die meisten Pianisten übertroffen. Eine jede Stimme trat dermaßen plastisch mit ihren Motiven aus den sie begleitenden Füllnoten hervor, daß auch ein Musiklaie sie verfolgen und verstehen konnte.

In Henselts Stunden wurde es den Schülern erst klar, daß scheinbar unüberwindliche Stellen mit dem für eine jede Hand praktisch ausgetüftelten Fingersatz zuletzt doch leicht erscheinen und er der richtige Stratege fürs Ueberwinden von Schwierigkeiten war.

Ewig hatte Henselt gegen den allgemeinen Fehler der fleissigen, temperamentvollen, aber ungeduldigen Schüler zu kämpfen, die beim Ueben eines ihnen aufgegebenen Stückes es immer wieder mit allen Fehlern von Anfang an durchspielen, ohne die ihnen schwierigen Stellen gleichsam herausschälend unabhängig vom Ganzen zu üben. Beim ersten Kennenlernen und Einüben einer Komposition, in der von ihm sogenannten ersten „Sitzung", ließ er der Genauigkeit wegen jede Hand zuerst allein ihren Part dechiffrieren; ebenso ließ er beim Einüben schwieriger Stellen immer abwechselnd nur eine Hand üben, während die andere in Septimen-, Nonen- oder Decimen-Akkorden je nach der Größe der Hand, auf lautlos niedergedrückten Tasten liegend, Dehnübungen machen mußte, aber nie bis zur Ermüdung, um die Muskeln nicht zu überanstrengen; darauf sah er streng.

Durch ein derartiges Ueben entsteht natürlich ein sehr reines, gleichmäßiges, korrektes Spiel, wobei nie die eine Hand zum sogenannten „cache désordre" der anderen wird. Die Dehnübungen sind bei kleinen Händen besonders in jungen Jahren von großem Nutzen. Wenn man die Hand ganz am unteren Rand der Tasten ausgespannt hält, und dabei fast kein Hohlraum zwischen der Hand und den Tasten entsteht, dann hat man eben alles an Dehnübungen mit seiner Hand getan, was man hätte tun sollen.

Als ich mich nach Absolvierung des Stuttgarter Konservatoriums bei Henselt als Schülerin meldete, sagte er gleich: „So kleine Hände, was könnten Sie spielen?"

„Oh, Meister!" antwortete ich ihm darauf, „meine Hände sind wie die Fledermäuse; wenn ich sie ausbreite, sind sie sehr groß, und ich greife mit Leichtigkeit Nonen-Akkorde, denn ich habe immer nach Ihrer Methode beim Ueben abwechselnd mit beiden Händen Dehnübungen gemacht!"

Er lächelte verständnisvoll, und ich hatte nach einigen Lektionen die Genugtuung, daß er mir sagte: „Ich sehe, Sie können alles spielen."

Henselt selbst hatte verhältnismäßig kleine, breite Hände mit kurzen Fingern, aber fast in allen seinen Kompositionen findet man riesige, weitschweifende Akkorde, so daß man auf kolossale Hände hätte schließen können.

* * *

Henselt war jederzeit ohne Bedenken bereit, nicht allein seinen Schülern und Mitarbeitern, sondern auch ihm fernerstehenden Mitmenschen, falls sie in Not waren, so viel wie möglich zu helfen, manchesmal sogar auf Kosten seiner eigenen Kräfte; auch ließ er sich durch die oft erfolgte Undankbarkeit nicht irre machen.

Als Henselt von der großen Verlegenheit Anton Rubinsteins, des damaligen Direktors des kaiserl. Petersburger Konservatoriums hörte, die durch den Austritt der vier Professoren von Barwowka, Wölfel, Lütsch und Missendorf verursacht worden war, schrieb er ihm gleich folgenden Brief:

„Petersburg 4. Nov. 1887

Lieber Herr Rubinstein.

Ich habe gehört, daß Sie nachdem einige Professoren das Conservatorium verlassen haben, über Ihre Kräfte arbeiten wollen, dieses kann ich nicht zulassen, daher biete ich Ihnen von meinen noch nachgebliebenen Kräften sechs bis acht Stunden wöchentlich an, aber nur mit der Bedingung, daß ich bei keiner Oeffentlichkeit eine Rolle spiele. Sobald Sie die nötigen Kräfte gefunden, ziehe ich mich sofort zurück.

Ad. Henselt."

Der hier folgende kurze, vielleicht Manche interessierende Briefwechsel zwischen beiden berühmten Meistern motiviert zur Genüge den Ein- und Austritt Henselts aus dem Konservatorium. An demselben Tage, an dem Henselt schrieb, kam die dankbar anerkennende Antwort Rubinsteins.

„Petersburg 4. Nov. 1887

Lieber Herr Henselt.

Meine ganze Carrière habe ich basiert auf künstlerische Befriedigung; in letzter Zeit bin ich irre geworden, beinahe zur Erkenntniß gekommen, daß die Künstler nicht edler sind, als das Publikum; — da kommt Ihr Brief — also je vois, je sens, je crois!!

Gestatten Sie mir, mich ein paar Tage umzusehen und Ihnen dann mündlich zu antworten.

Ihr in künstlerischer Brüderschaft

Ant. Rubinstein[1]."

Da man von hoher Seite auch riet, mit beiden Händen zuzugreifen, so wurde Henselt Professor am Konservatorium. Aber schon nach einem Jahr bittet er Rubinstein in einem leider verloren gegangenen Schreiben um eine Gehilfin, was aber dieser ihm in folgenden Zeilen rundweg abschlägt:

„Sehr geehrter Herr Henselt.

Es ist mir für dieses Jahr ganz unmöglich, das Cadre der angestellten Lehrer und Lehrerinnen im Conservatorium zu vergrößern, auch würde die Zulassung einer Gehülfin in Ihrer Classe Ihre Stundenzahl verringern, was ich unmöglich zulassen möchte und Ihre Schülerinnen zu sehr zu bedauern haben würden, ich hoffe wir lassen Alles wie es bisher war, ich freue mich auf's baldige Wiederseh'n

Ihr

Anton Rubinstein."

Petersburg 9. März 1888.

Die ganze Angelegenheit scheint sich nach der hier folgenden Henseltschen Antwort leider zu beiderseitiger



Eine Widmung Franz Liszts an Henselt (Faksimile).

[1] Seinen Namen hatte Rubinstein in diesem Brief in anerkennender Bescheidenheit vor Henselt sogar ausgestrichen.

Unzufriedenheit zuzuspitzen und auf eine baldige Trennung hinzudeuten. Henselt antwortet:

„Mein lieber Rubinstein.

Das sind nur Flausen! warum haben Sie mir so hohes Honorar angeboten? ich wollte gar nichts haben, nicht nöthig, und mit der Hälfte hätte ich auch zufrieden sein können! Jetzt werde ich das was ich für nöthig erachte auf privatem Wege erzielen und daran kann mich Niemand hindern und zwar durch ein conservatorisches Element in der Person des Frl. Blumenthal.

Auf baldiges Wiedersehn

9. März 1888. Ihr Henselt"

Die beiden hier nun folgenden Briefe scheinen die Katastrophe heraufbeschworen zu haben, denn am 11. Mai 1888 schreibt Rubinstein:

„Hochgeehrter Herr Henselt.

„Wie schmeichelhaft für mich und ehrend für das Conservatorium es auch ist, daß Sie geneigt sind, auch nächstes Jahr Ihre Tätigkeit diesem Institute zu widmen, so sehe ich mich doch verpflichtet Ihnen zwei Punkte mitzuteilen, die mich leider zweifeln machen müssen, daß Sie sie anzunehmen gewillt sein werden,

1) ist das Budget des Conservatoriums so sehr im Deficit, daß Einschränkungen in jeder Beziehung zu machen als unabwendbar sich herausstellen; ich Ihnen daher leider nicht mehr als 100 Rbl für die jährliche Stunde vom nächsten Lehrsemester ab bieten kann,

2) ist die persönliche Mitwirkung der Professoren an Sitzungen, Musikalischen Schülerabenden und bei Examina unabwendbar, was wie Sie mir erklärt haben, Ihnen durchaus nicht zusagt. —

Sollten Sie jedoch diese zwei Punkte nicht abschrecken und sollten Sie sie anzunehmen nicht abgeneigt sein, so spreche ich Ihnen hiermit meinen herzlichen Dank aus und erwarte Sie mit offenen Armen im Conservatorium am 15. September d. h. an dem Zeitpunkt den Sie mir selbst angezeigt haben. Selbstverständlich würden Sie dann einen Gehülfen (Herren oder Dame) zu bestimmen haben, die ohne Einwendung gegen gesetzliches Honorar angenommen werden und zur selben Zeit mit Ihnen in Function eintreten können.

Mit besten Wünschen zu einer glücklichen Reise und gesunder Rückkunft

Ihr

Ant. Rubinstein.

Ich erwarte mit Ungeduld umgehend eine gefällige Antwort."

Erst am 13. Mai gibt Henselt folgende definitive abschlägige Antwort:

„Hochgeehrter Herr Rubinstein.

Der erste Punkt nämlich der Geldpunkt spielt keine Rolle, denn ich habe ja meine Dienste unentgeldlich angetragen und anstatt dessen haben Sie für mich ein so sehr hohes Honorar bestimmt, welches ich (freilich von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus) sehr hoch angeschlagen wußte. Leider aber ist der zweite Punkt für mich unerfüllbar, indem ich aus meiner Natur heraus treten müßte, welches mir in meinen 75 Jahren zu schwer fallen würde. Es ist mir sehr leid, daß meine gute Absicht nicht zu einem besseren Resultat führen kann.

Ihnen und Ihren lieben Angehörigen einen glücklichen Sommer und gute Gesundheit wünschend verbleibe

Ihr dankbar ergebener

13. Mai 1888. Ad. Henselt."



SIGISMUND THALBERG.

Die alte Erfahrung, daß es nicht gut ist, zwei Herren zu dienen, bewahrheitete sich im Konservatorium auch bei dieser Gelegenheit. Gerade in dem Hauptpunkte, der Heranziehung der Lehrkräfte an die Oeffentlichkeit, wollte Rubinstein Henselt, trotz seinem hohen Alter, keine Konzessionen machen, sondern vertröstete ihn nur mit der Aussicht auf eine Hilfskraft, was aber nicht mehr zog. So trennten sich denn die beiden Koryphäen nach kurzem Zusammenarbeiten, an Idealen ärmer, aber um so reicher an Erfahrungen.

Wie väterlich gütig Henselt seinen Hilfskräften gegenüber war, erzählt uns folgende Episode. Eines Tages sagte er einer seiner Gehilfinnen, Frl. Calvoer: „Sehen Sie, ich habe drei so schöne neue Flügel und die arme Heinrichsen (eine seiner treuesten Mitarbeiterinnen) hat einen so alten, ausgespielten — was glauben Sie, könnte ich nicht einmal, wenn sie nicht zu Hause ist, meinen neuen ‚Beckerschen' Flügel gegen ihren alten umtauschen? Gern würde ich ihr Gesicht bei Entdeckung dieser Metamorphose sehen?" Bald darauf führte er auch wirklich diesen Vorsatz aus, und der Flügel ist noch heute im Besitz des Frl. Sophie Heinrichsen in Petersburg. Diese selbe Dame hat mit so vielen anderen teilweise auch ihre ganze Existenz Henselt zu verdanken. Als dieser erfuhr, daß ihre ihm wenig bekannten Eltern fast an einem Tage an der Cholera gestorben waren und fünf mittellose Waisen hinterlassen hatten, von denen die älteste erst 17 Jahre alt war, gab Henselt ihnen unentgeltlichen Musikunterricht und erwirkte vom Prinzen Peter von Oldenburg die Erlaubnis, sie in verschiedenen Erziehungsanstalten unterzubringen. Die er selbst musikalisch erzogen hatte, stellte er später als Musiklehrerinnen in den ihm anvertrauten Instituten an. — Bei der Begnadigung des berühmten russischen Schriftstellers Dostojewsky aus seiner Verbannung war auch Henselt indirekt beteiligt. Wo es galt, jemand etwas Gutes zu tun, da war Henselt jederzeit dazu bereit.

Henselt muß in seinem Alter in Petersburg wohl ein ganz anderer Mensch geworden sein, als wie ihn „Diehl" in seinen „musikalischen Erinnerungen" als jungen Mann in Schlesien beschrieben hat. Solch einen Unterricht, wie ihn Diehl schildert, haben weder ich noch meine Bekannte bei Henselt gehabt. Immer hat er seine Lektionen eingehalten, sie eher verlängert als abgekürzt, nie Hunde in seine Stunden hineingebracht, denn er litt überhaupt keine Tiere in seiner Umgebung; weder Hunde noch Katzen noch Vögel konnte man in seiner Wohnung finden. Der Preis für seine Stunden war auch nicht außergewöhnlich; er variierte zwischen fünf und sechs Rubel; ein Preis, den auch weniger berühmte Musiker in Petersburg und in Deutschlands Hauptstädten verlangen. Ich müßte sehr undankbar sein, wenn ich meine Ueberzeugung nicht zum Ausdruck brächte, daß Henselt trotz seiner aufbrausenden Heftigkeit zu den seltenen Musikpädagogen gehörte, die ein so aufrichtiges Wohlwollen und so viel Interesse ihren Schülern gegenüber hegen. Noch jetzt habe ich den Brief, worin er mir so gütig schrieb:

„Der Bequemlichkeit wegen biete ich Ihnen alle bei mir befindlichen neuen Noten an, auch in meiner Abwesenheit! Sie müssen also neue Stücke nehmen, in welchen Sie durch Gewohnheit noch nicht beeinflußt sind, denn Alles was Sie in der ersten Sitzung übersehen, das eignen Sie sich bei jeder Uebung mehr und mehr an."

So wie ein jedes Konservatorium ich möchte sagen ihre

Fegefeuer-Direktoren hat, welche die Schüler für die Stunden der Allmächtigen läutern und präparieren, so rekrutierte auch Henselt seine Hilfstruppen aus den Reihen seiner früheren Schülerinnen, die seine Stunden-Aspiranten in seine Methode einweihen mußten. Es waren das meist freundliche, geduldige, mit all den für diesen Posten notwendigen Charaktereigenschaften ausgerüstete Damen, wie z. B. Frl. Calvoer und das schon erwähnte liebenswürdige Frl. Heinrichsen, die gern ihren verehrten Meister vor blutverderbenden Aergernissen bewahren wollten.

Viele seiner Schüler haben Henselt als Lehrer Ehre und sich selbst später berühmte Namen gemacht, wie z. B. Taneef, Balakiref, Hlavacz, die Bronsart noch als Ingeborg Stark usw. Nicht allein auf die ebengenannten war Henselt stolz, sondern auch auf seine Schülerin Ranuschowitsch. Vor ihrem Konzert in Petersburg war er so freundlich, mich zu fragen, ob ich sie nicht einmal vorher bei ihm hören wolle, wo sie ihr Konzert-Programm ihm vorzuspielen habe. Es interessierte mich natürlich sehr, und ich war ihm für seinen gütigen Vorschlag dankbar. Um die bezeichnete Stunde war ich bei ihm. Henselt kam mir lächelnd mit geheimnisvoller Miene entgegen. Die meisten genialen Menschen haben oft etwas harmlos Kindliches an sich. Er brachte mich durch seinen langen Korridor und mehrere Räume in sein Schreibzimmer, setzte mich auf seinen Diwan und öffnete die Türen zum Salon, in dem die junge Dame ihr Konzert-Programm ganz tadellos exekutierte. Dazwischen spielte Henselt selbst mehrere ihrer Stücke, wobei sein Spiel gerade diesmal so ergreifend schön und vollendet war, daß ich jedesmal tief bedauerte, wenn er vom Klavier aufstand. Seinem Gesicht sah ich es an, daß er auch selbst mit seinem Spiel zufrieden war, denn Henselt spielte, je nach dem Zustande seiner Nerven, sehr verschieden. Das „Dämonische" im Spiel, das Robert Schumann in Henselts Jugend an Paganini und Napoleon erinnerte, hatte Henselt im Alter abgestreift, und nur der gottbegnadete Troubadour mit seinem gleichmäßigen, die Nerven beruhigenden schönen Spiel war geblieben. Solange die junge Dame ihr Konzert-Programm absolvierte, ging Henselt ganz harmlos mit knarrenden Stiefeln und glücklich zufriedenem Lächeln zwischen ihr und mir auf und nieder, wobei sich bei mir unwillkürlich die Ueberzeugung befestigte, daß, wenn die junge Dame bei diesem ungleichmäßigen Geräusch der knarrenden Stiefel nicht aus dem Konzept geriet, ein Bombenattentat bei ihrem Konzert sie auch nicht aus der Fassung bringen würde.



Henselt und Frau in Bad Warmbrunn.
Photogr. H. Heusler, Warmbrunn.

Es war rührend, wie die Fortschritte seiner Schüler Henselt am Herzen lagen. Wenn ihm z. B. gute Ratschläge einfielen, die er in der Stunde mitzuteilen vergessen hatte, so schrieb er sie mir in einem Brief auf und trug ihn dann selbst bei seinen täglichen Sanitätsgängen des Morgens sehr früh in die Wohnung der mir befreundeten Familie, bei der ich wohnte, wobei es manchmal an humoristischen Zwischenfällen nicht fehlte. Henselt war eine so groß angelegte, über alle Kleinlichkeiten der Welt erhabene Natur, daß er, die äußere Form öfters außer acht lassend, dazwischen doch etwas drastisch auf die ungebildete Dienerschaft wirkte, die, die Berühmtheit in der originellen Ausstaffierung nicht anerkennend, über sein Kommen des Morgens so früh nicht anders berichtete als: „Der alte Deutsche, der beständig kommt, hat wieder einen Brief gebracht." — —

Liszt blieb bis an sein Ende auch in der Kleidung der elegante Kavalier, während Henselt im Alter nur das anzog, was ihm angenehm, bequem und besonders warm war; daher er mit Vorliebe, außer den doppelten Röcken, an kalten Wintermorgen alle von seinen Verehrerinnen ihm gewidmeten wollenen Gegenstände umlegte, was einem unwillkürlich ein Lächeln entlockte.

Trotz allen kleinen Schrullen verstand Henselt sich doch durch seinen ausgezeichneten Unterricht, seine Güte und Gerechtigkeit überall in Respekt zu setzen, und alle waren in den Anstalten immer in Aufregung, wenn es hieß, Henselt kommt examinieren; denn er machte meist die Lehrkräfte für die Sünden ihrer Schüler verantwortlich, und seine laut geäußerten Bemerkungen waren recht gefürchtet. Oft tröstete er die Getadelten dann später, wenn es hieß, daß das Stundengeben sie zu sehr angegriffen habe, und sagte: „Sie nehmen sich alles zu sehr zu Herzen, ich bin zu der Ueberzeugung gekommen, es lohnt sich gar nicht."

Kleinlich empfindliche Naturen, die die tieftraurigen Ursachen seiner heftigen Ausfälle nicht in Betracht zogen, machte sich Henselt öfters mit seinen spitzen Bemerkungen zu Feinden, die mir nur zu gern die schon allbekannte kleine Anekdote erzählten, wie Henselt bei Hofe einer hochgestellten jungen Dame in seiner Heftigkeit das Notenheft mit ein paar Kraftausdrücken vom Notenpult reißend, es auf die Diele schleuderte, wie die junge Dame sich nicht aus dem Gleichgewicht bringen ließ, sondern die Arme kreuzend ruhig sagte: „Wer aber wird nun das Notenheft aufheben?" und der alte Meister, der hohen Stellung seiner Schülerin eingedenk, nolens volens sich bückend das Notenheft wieder an den Platz bringen mußte. — Im gewöhnlichen Leben war Henselt in Gesellschaft meist still und schweigsam und nahm nur dann gern an der Unterhaltung teil, wenn über Musik gesprochen wurde, oder über den Hof, für den er immer große Sympathie und großes Interesse an den Tag legte. So bewahrte er bis an sein Lebensende innige Dankbarkeit und Verehrung der Herzogin von Mecklenburg, ihrer Tochter Helene und ganz besonders dem Prinzen Peter von Oldenburg, von dessen Liedern er „Die Nacht im Walde" und den „Abendstern" unter op. 46 und 52 für Klavier bearbeitet herausgegeben hat.

Um sich von der nervenanstrengenden Tagesarbeit ein wenig zu erholen, machte Henselt wie die meisten Musiker des Abends gern ein unschuldiges kleines Kartenpartiechen, was auch zwei humorvolle Zettel seines Freundes Franz Liszt bestätigen. Der eine dieser Zettel aus dem Nachlaß Henselts lautet:

„Hochverehrter Freund.

Unser Wiederseh'n ist mir eine Herzensfreude. Laut Deinem vorletzten Briefe wolltest Du am 19. d. M. kommen. Warum zögern? Jedoch richte Dich ganz nach Deiner Bequemlichkeit. Nur erlaube mir die Bemerkung am Mittwoch 23., Abends halb 9, bin ich bei Jemand eingeladen, wo absagen schlecht und dumm wäre, wohl aber läßt sich an demselben Abend bei diesem Jemand unser extra Whist zu 3en arrangiren, wenn Du aufgelegt bist. — Dich erwartend in verehrungsvoller getreuer Freundschaft

Weimar, 12. Juli 79. F. Liszt."

Des anderen Zettels erwähnt auch L. Ramann in ihrem Werk über Liszt.

* * *

Konzerte besuchte Henselt in den letzten Jahren seines Lebens fast gar nicht mehr, obgleich er natürlich Liszt, Bülow, das Ehepaar Bronsart, die Essipof und mehrere andere gern hörte. Selten befriedigten ihn die modernen Konzertspieler, sie spielten ihm alle zu wenig korrekt, hatten ein schlechtes legato, wenig Takt usw.

Hierbei fällt mir eine kleine humoristische Episode ein, die Henselt in seinem gerechten Zorn über ein schlechtes legato und falsche Phrasierung sehr gut charakterisiert. Lachend erzählte mir eine ihm unterstellte Musiklehrerin, die er wie viele andere in seiner großen Gutmütigkeit auf ihre Bitten hin noch des Abends, wenn er sich schon zurückgezogen hatte, spielen ließ, um ihr dann seine Bemerkungen aus dem Nebenzimmer zuzurufen. Wie erschrak sie aber einmal, als bei einigen verdächtigen Stellen in ihrem Vortragsstück, zu denen Henselt seine Mißbilligung schon laut geäußert hatte, sie ihn plötzlich wie ein Gespenst, in langem weißwollenen Gewande, tief innerlich empört, auf sich zustürzen sah und sie mit den Worten: „Sie spielen das wie ein Hausknecht" vom Klavierstuhl schiebend, in seiner Entrüstung alles um sich her vergessend, ihr in diesem Aufzuge selbst das Stück so vorspielte, wie er es für richtig hielt.

Fast 30 Jahre hindurch wohnte Henselt im Petersburger Annenkirchenhause in der Kirotschnaja, das hoffentlich bald in Anbetracht der vielen Verdienste Henselts um die Musik von einer Gedenktafel zum Andenken an diesen langjährigen berühmten Einwohner geziert werden wird. Henselts Wohnung war geräumig, bequem, aber durchaus nicht elegant eingerichtet: keine Teppiche, keine Vorhänge, die Möbel mit Leder überzogen. Das Wertvollste darin waren die drei großen Flügel, zwei Becker im Salon und ein Bechstein in einem anderen Zimmer, auf die er, wenn er übte, einen Dämpfer schraubte, der jeden Ton fast klanglos machte. Ueberall herrschte bei ihm in der Wohnung, in der er jederzeit ein Gastzimmer für seine Freunde bereit hielt, die größte Ordnung; auf den Etageren lagen seine Noten entweder in Mappen oder unter hohen, braunen, übergestülpten Pappdeckeln. Sonst bemerkte man noch überall eine große Anhäufung ihm von seinen Verehrerinnen gewidmeter bordierter, gehäkelter und gestrickter Andenken verschiedenster Art, die weniger schön, als vielleicht angenehm waren.

Im Alter führte Henselt ein sehr regelmäßiges Leben. Er versäumte des Abends nie bei einem Glase Limonade seine blutregulierende Gymnastik zu betreiben, die er, wie böse Zungen meinten, auch gern in unliebsame Lektionen zu verpflanzen liebte, was ich persönlich glücklicherweise wohl nie erlebt habe, da er bei den minderwertigen Stellen meines Vortrags nur beim Limonadetrinken blieb.

In einem recht interessanten Aufsatz aus der Baltischen Monatsschrift von 1910 No. 12 hat Henselts ganz kurz ein Frl. Jordan erwähnt, die als Lehrerin in der Familie des Grafen Benkendorf deren Sommergast, die berühmte Henriette Sontag als Gräfin Rossi fast täglich zum Gesang begleitet hat. Sie erzählt in ihrem Tagebuch vom Jahre 1840, daß in jenem Sommer auch Henselt mit seiner Familie die Ferien am Revalschen Strande verbrachte und die Benkendorfsche Familie besucht habe, um mit deren Schwiegersohn, dem mit einer herrlichen Stimme begabten Fürsten Wolkonsky, und der Gräfin Rossi Musik zu machen. Ferner erwähnt sie auch eines interessanten Konzerts, das zum Besten der Revaler Armen in jenem Sommer von der Henriette Sontag, Henselt, Prume und dem Fürsten Wolkonsky gegeben wurde.

Trotz der vielen Aufregungen aller Art, die ihm in seinem Leben nicht erspart geblieben sind, hat Henselt doch das Alter von 75 Jahren erreicht (1814—1889), nachdem er noch die Genugtuung hatte, das 50jährige Jubiläum seiner musikalischen Tätigkeit in Rußland zu feiern, das ihm zur zweiten Heimat geworden war und in dessen Untertanenverband er sich auch hatte aufnehmen lassen.

Petersburg verließ Henselt nur während seiner Inspektionsreisen und seiner Sommerferien. Erst später, nach dem Tode seines einzigen Sohnes, als seine Frau ihrer Gesundheit wegen von ihm getrennt in Deutschland lebte, besuchte er sie des Sommers in Warmbrunn, wo er ihr ein reizendes Heim mit einem schönen Rosengarten und einem Blick auf den Kynast geschaffen hatte.

Ende Mai 1889 reiste Henselt, als er sich schon sehr unwohl fühlte, wieder einmal zur Kur nach Warmbrunn. Leider fand er diesmal nicht den erwünschten Erfolg, denn zu dem Herzfehler gesellte sich noch die Wassersucht mit ihren beschwerlichen Folgen. Da Henselts Frau, die ihn noch um etliche Jahre überlebte, zu seinem großen Schmerz geistesschwach geworden war, so übernahmen zwei seiner früheren Schülerinnen und zwei Krankenwärterinnen die Pflege. Wir entnehmen einem Warmbrunner Bericht aus jener Zeit folgende Stelle: „Es ist wunderbar zu beobachten, wie selbst beim Sterben der Musiker den Menschen überdauerte. Bis vorgestern war das einzige Beruhigungsmittel in der größten Herzensangst, wenn wir ihm leise vorspielten, der wirre Blick des Auges wurde verständnißvoll und die Aufmerksamkeit concentrirte sich momentan auf die Musik. Gestern und heute, wo der größte Schwächezustand eingetreten, können wir ihn zu Ruhe bringen, wenn wir auf seiner Hand einen scharfen ausgeprägten Rhythmus leise trommeln.

Schon seit Wochen konnte Henselt infolge von qualvollen Beängstigungen sein Bett nicht mehr benutzen. Er ging mit raschen Schritten seinem Ende entgegen. Am 10. Oktober um 10 Uhr morgens erlöste der Tod diesen großen Künstler und warmherzigen Menschen von allen irdischen Qualen, alle seine Freunde, Verehrer und Schüler in die tiefste Trauer versetzend.

In Warmbrunn befindet sich auch Henselts Grab, für dessen Erhaltung 1200 Rubel bestimmt wurden, welche Summe das Ergebnis eines auf Anregung Frl. Heinrichsens und der Baronesse Wrangel, von Henselts Schülern Taneef, Frl. Ranuschovitsch und Anderen arrangierten Konzerts war.

In Veranlassung der Henseltschen Jubiläen und aus seinem Nachlaß wurden mehrere Stipendien auf seinen Namen in verschiedenen Instituten, wie z. B. dem Oldenburgschen, dem Pawlowschen, dem Konservatorium und einem Armenhaus, gegründet. —

Henselt gehörte zu den „Je länger je lieber"-Naturen, denn nur allmählich lernte man alle seine guten, edlen Eigenschaften kennen, die wie Sonnenstrahlen durch das Gewölk seiner kleinen Schrullen und Heftigkeiten hervorbrechen.

Man pflegt wohl zu sagen: „Der Stil ist der Mensch", ich würde gern hinzufügen: noch mehr die musikalische Komposition als unmittelbarste Aeußerung des menschlichen Seelenlebens. Ein Musikstück ohne Melodie ist wie ein Mensch ohne Gemüt.

Die Henseltschen Kompositionen deuten alle auf Gemüt, Geist und Genialität und hätten es wohl verdient, gleich Phönixen der Asche der Vergessenheit zu entsteigen.

Olga v. Haeckel (Dorpat).

Max Regers Rücktritt als Dirigent der Meininger.

Meiningen, 30. April. Der Herzog hat das Entlassungsgesuch Max Regers genehmigt. Reger wird am 1. Juli seinen Posten verlassen. Zum Nachfolger ist bereits Universitätsmusikdirektor Prof. Fritz Stein in Jena ernannt. Er hat die Stelle auch angenommen." — So lautet die lakonische Nachricht, wie in jedem beliebigen Falle; als ob es sich um nichts Außergewöhnliches weiter handelte! In Wahrheit ist aber die Nachricht von allergrößter Bedeutung für das deutsche Musikleben. Regers Rücktritt ist ein schier unersetzlicher Verlust für die Kunst, die Genehmigung des „Entlassungsgesuches" ein Fehler, der schwer wieder gut gemacht werden kann. Reger ist, wie man sich auch im einzelnen zu seiner Musik stellen möge, zweifellos eine der markantesten Musikerpersönlichkeiten unserer Generation, ja der ganzen Musikgeschichte. Sein Können ist enorm, seine rein musikalische Begabung außerordentlich und um so charakteristischer und wertvoller, als sie sich von außermusikalischen Problemen, wie sie unsere Zeit bis heute reichlich, fast zu reichlich beschäftigten, fern hielt. Diesen Mann an der Spitze eines ganz vorzüglich geschulten Orchesters zu wissen, der Meininger, deren Reinheit des Orchestervortrags durch keinerlei Arbeit des modernen Opernbetriebes getrübt ist, war eine Beruhigung für alle, die durch die Stars, Gastdirigenten, Pultvirtuosen sich beunruhigt fühlten. Max Reger, nicht nur der Musiker katexochen, sondern auch ohne Kunst-Fanatismus; kein Parteimann, für sich allein, ohne „Richtungs"-Fesseln als Dirigent der Werke von Beethoven, Mozart, Brahms, Bruckner, der eigenen Kompositionen, der neuen Meister! Der schöpferische Dirigent, und damit den Großen kongenialer, ihnen näher stehend, als die andern alle. Nachschöpfer im höchsten Sinne des Wortes.

Und Reger hat wahrlich nicht enttäuscht. In größerem Jubel als bei seinem Konzert in Stuttgart habe ich verständige Musikfreunde noch nicht gesehen. Wie lebte eine D dur-Symphonie von Brahms unter ihm auf; wie blühte es in dieser Tonwelt, welch ein Zauber des Klanges! Wie war das alles schattiert; in Zeichnung und Farbe gleich schön und zusammenstimmend; wie poetisch die Romantik, tief und heimlich erlauscht. Das Orchester war wie ein Mann, wie ein Solist; diese Phrasierungen, dies Anschwellen der Bläserakkorde, dies Absetzen und Fallen-Lassen am Ende einer Phrase. Reinheit und Subtilität, Kraft ohne rumorendes Lärmen. Das war Kammerstil im schönsten Sinne, wie Reger mit den Meiningern eine Mozartsche Symphonie aufführte. Und das soll nun alles wieder, kaum geschaffen, dahin sein? Wir haben große Dirigenten in Deutschland, Reger aber ist eine Eigenart unter ihnen. Warum müssen wir verlieren, was segensreich, fruchtbringend für die Aufführungen im Konzertsaal überhaupt gewirkt hätte? Was ist vorgegangen, nachdem Reger sofort verständnisvolle Anteilnahme gefunden hatte? An die „Gesundheitsrücksichten" können wir nicht glauben, trotzdem Reger momentan der Schonung bedarf. Er gehört wohl auch nicht zu denen, die sich ihrer hohen Aufgaben aus persönlichen Rücksichten entziehen. Kaum ausgeruht, ist er sogleich wieder auf dem Posten. Ging das „Geschäft" nicht gut genug? Das wäre heute wohl die erste, naheliegendste Frage. Oder handelt es sich gar um eine höfische Etikettensache? Es ist trivial, dies nur anzunehmen. Die Allgemeinheit aber hat ein Recht darauf, nach den Ursachen des Rücktritts zu fragen; das musikalische Deutschland sollte diesen Verlust nicht ohne weiteres resigniert hinnehmen. Wir waren dem Herzog von Meiningen für seine künstlerische Tat, die er mit der Berufung Regers bewiesen hatte, von Herzen dankbar und verpflichtet. Aber auch er, der Herzog, hat Verpflichtungen, nachdem er sich als Förderer künstlerischer Arbeit bekannt hatte. Hier war ein Vorbild: Max Reger mußte Dirigent der Meininger bleiben. Und demnach: er muß es wieder werden, der Leiter gerade dieses Orchesters. Im Namen der Kunst!

Oswald Kühn.

Rückblicke auf das Straßburger Musikleben.

Die Oper, deren Leiter bekanntlich der mittlerweile zum Dr. und Professor ernannte *Hans Pfitzner* ist, hat in ihrem Personal einige bedeutsame Veränderungen erfahren. Vor allem besitzt sie jetzt einen veritablen Heldentenor. Herr *Fritz Bischof* (früher in Graz) hat sich bis jetzt als glänzender Vertreter dieses Rollenfachs erwiesen. Eine nicht minder treffliche Akquisition haben wir mit der neuen jugendlich-dramatischen Sängerin Frau *Lilly Beraneck* gemacht. Zur Stütze des Ensembles nach Maßgabe ihrer künstlerischen Individualität ist Frau *Alma Saccur* gewonnen, von der unzweifelhaft schöne Leistungen zu erwarten sind. Als Ersatz für den scheidenden tüchtigen Bassisten Wissiak ist Herr *Waas* (Wiener Volksoper) engagiert, neben dem sehr brauchbaren jungen Herrn *Gleß* — beides hiesige Kräfte mit schönen, vollen Stimmen. Ein Operettentenor (Herr *Beer*) füllt sein Fach befriedigend aus und ein jugendlich-lyrischer (Herr *Müller-Raven*) bietet gute Aussicht, während der nominell als „lyrischer Tenor" fungierende Herr *Pörner* infolge der unglücklichen Klangfarbe seiner Stimme künstlerisch kaum mitzählen kann (ein hoffnungsvolles Ensemble, dem sich die sonstigen Mitglieder ebenmäßig anreihen). Von Kapellmeistern wirken neben Pfitzner Herr *Büchel, Fried* und der junge *Wolfes*; der Chor ist leidlich, ein Hilfschor steht für besondere Fälle zur Verfügung. Mit dieser Künstlerschar ließe sich wahrlich ein reicheres und besseres Repertoire aufstellen als es leider der Fall ist. Die viereinhalb Monate (bis Februar) haben außer dem „Parsifal", über den wir schon gesondert berichtet haben, nur 15 abendfüllende Opernwerke gebracht, dazu einige Operetten und Einakter. Als wirkliche Novität erschien einzig *Wolf-Ferraris* „Schmuck der Madonna". Der liebenswürdige Autor der „Neugierigen Frauen" hat sich hier die dramatische Löwenhaut umgehängt, die ihn aber nicht sonderlich kleidet. Die lyrischen Teile sind weit besser geraten als die im Mascagni-Puccini-Stil einherschreitenden, die von Kakophonien, Zerrissenheiten, selbst Trivialitäten nicht frei sind. Die Handlung ist trotz — oder wegen! — ihrer Gewaltsamkeiten recht bühnenwirksam, doch wird's für den deutsch-italienischen Komponisten besser sein, wenn er diese hochdramatischen Seitensprünge unterläßt. — Ein orientalischer Einakter „Myrrha" von Freih. *v. d. Goltz* erwies sich leider als biedermeierliche Dilettantenarbeit ohne Lokalkolorit und dramatischen Nerv; sonst hörte man nur altbewährte Sachen. *D'Alberts* reizende „Abreise" und eine obsolete französische Ausgrabung „Die Tante schläft" (!). Also: Kein übermäßiger Reichtum des Gebotenen, das dafür wenigstens qualitativ meist gut war. Namentlich die Abende, denen Pfitzner selbst, nicht selten gleichzeitig als Regie- und Musikleiter, seine Kunst widmet, dürfen als Mustervorstellungen gelten.

Unter den Konzerten sind in erster Linie anzuführen die Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters unter Pfitzners Leitung. Das erste brachte u. a. *Mahlers* fälschlich Symphonie genanntes „Lied von der Erde", sechs chinesische Gesänge in raffiniertem Orchestergewande, drei für Tenor (Bischof), drei für Alt (A. Hermann). Das zweite enthielt *Rezniceks* liebenswürdige Lustspielouvertüre, eine Soloszene „Seejungfräulein" (nach Andersen) für Sopransolo (Fr. Mahlendorf) mit Orchester von E. d'Albert, Schumanns Cellokonzert (H. Kieffer) und Mendelssohns schottische Symphonie; das dritte *C. Francks* nicht sehr bedeutende Symphonische Variationen mit Klavier (C. Friedberg, der auch *Chopins* As dur-Ballade prächtig vortrug), Rossinis Tell-Ouvertüre (!) und *R. Straußens* wunderliche Domestica. Im vierten gab es *Regers* teilweise recht witzige Ballettsuite und sechs Gesänge mit Orchester von *H. v. Waltershausen*. Der Autor des „Oberst Chabert" schreibt hier etwas melodischer und weniger pessimistisch als in seinem Drama; die Liedertexte sind für orchestrale Wirkung geeignet ausgesucht und die Kompositionen enthalten manche Schönheit, so besonders das stimmungsvolle „Aus dem Dreißigjährigen Kriege", die leicht archaisierende „Romanze aus der Postkutsche" und das zart empfundene „Versunkene Sternlein". Der hier beheimatete Komponist und seine Interpretin Frau *Lauer-Kottlar* aus Karlsruhe (der die Lieder auch gewidmet sind) konnte einen schönen Erfolg verzeichnen. Den Inhalt des fünften Konzerts bildete die Uraufführung von *H. Zilchers* „Liebesmesse", über die ich auch schon gesondert berichtet habe. Das sechste Konzert war hauptsächlich klassischen Inhalts; der treffliche Pariser Bariton *Albers* sang eine Gluck-Arie und zwei interessante französische Orchesterlieder von *Franck* und *Duparc*. Das siebte Konzert bescherte wiederum eine Uraufführung, eine G dur-Symphonie des hiesigen Komponisten *Erb*, programmatisch-heroisch gedacht, doch in überlieferter Form und Bau, nur daß der thematische Inhalt zumeist wenig reizvoll und die Instrumentation bei aller kontrapunktischen Geschicklichkeit so dick und unübersichtlich ist, daß die Linie des Melos häufig unklar wird — ganz abgesehen von den vielen unnützen Kakophonien, Längen und ermüdenden Fortissimos. Erstaunlich war dagegen die instinktive Klarheit der Orchestersprache und die thematische Prägnanz, mit der bei aller Modernität der junge *Korngold* die Ideen seiner Schauspielouvertüre vor dem Hörer auszubreiten weiß — jedenfalls eine Begabung, von der noch Großes erwartet werden kann! Eugen d'Alberts monumentaler Vortrag des Beethovenschen Es dur-Konzerts bildete den Höhepunkt des Abends. — Die künstlerische Höhe der sämtlichen Konzerte wird durch die Persönlichkeit Pfitzners genügend gekennzeichnet. — Von sonstigen größeren Aufführungen ist zu erwähnen das Konzert der Meininger Kapelle, das mit der „Romantischen Suite" seines Dirigenten *M. Reger* bekannt machte, einem trotz der thematischen Kurzatmigkeit stimmungsvollen und ohne Ueberladung feinsinnig orchestrierten Werke, und ferner Beethovens G dur-Konzert — von dem Straßburger Pianisten Möckel stilvoll interpretiert —, Wagners Siegfried-Idyll und Brahms' (im Finale etwas zu schnell geratene) Zweite Symphonie enthielt. — Die katholischen Kirchenchöre unter Abbé *Victori* führten *Tinels* klangschönes Oratorium Franziskus auf (Soli der Pariser Tenor Plamondon, Frau Lotze-Holz und H. Schützendorf), der Reformierte-Kirchenchor Händels Judas Maccabäus — mit hiesigen Solisten, Dirigent *Nießberger* —, der Wilhelmer Chor (Prof. *Münch*) gab zwei Bach-Konzerte, einmal mit der Motette „Jesu, meine Freude", dazu den sehr tüchtigen Organisten *Karl Müller*. Der akademische Kirchenchor (Prof. *Spitta*) setzte sich für *Herzogenbergs* Weihnachtsoratorium ein.

An Kammermusik vernahm man vom städtischen Quartett (Grevesmühl) nächst verschiedenen klassischen Werken ein geschickt gearbeitetes Streichtrio von *Grabner*, Theorielehrer am hiesigen Konservatorium; in Tschaikowskys Klaviertrio stellte sich der neue erste Pianist dieser Anstalt, Herr *Szulc*, mit Erfolg vor. Bemerkenswert sauber spielte *Marietta Froitzheim* den Klavierpart in Schumanns herrlichem Quintett. Ein Brahms-Abend gab *Pauer* (Stuttgart) Gelegenheit, seine Kunst in der fis moll-Sonate und dem g moll-Quartett zu erweisen, zugleich erfreute *Hüblart* im Klarinettenquintett durch seine geschmackvolle Behandlung des Blasinstruments. Volkskonzerte des städt. Orchesters (*Fried*) und ein „Volkskammermusikkonzert" (!) seien weiter erwähnt. — Im Tonkünstlerverein konnte man *Anna Hegners* edles Geigenspiel bewundern; das ausgezeichnete Pariser *Geloso*-Quartett spielte u. a. mit Mad. Barrière das elegante *Faurés*che Klavierquartett, die „Böhmen" interessierten besonders durch Verdis selten gehörtes, aber recht klangschönes e moll-Quartett. *Busoni* wirkte feinsinnig in Pfitzners F dur-Trio mit, einem der schönsten und abgerundetsten Werke dieses Komponisten. — Für Solistenkonzerte ist Straßburg im allgemeinen ein schlechter Boden. Schwach besucht waren die Abende der ausgezeichneten *Gertrud Förstel*, der unbekannten, zu „männlichen" Geigerin *Demharter*, der Sopranistin *Mahlendorf*, des Ehepaars George *A. Walter-Haas* trotz hiesigen Beziehungen), des gediegenen Pianisten *Galston*, selbst der des tüchtigen *Möckel* mit dem gleichfalls lobenswerten Wiener Geiger *Rotschild* und des, ein wenig inhaltsreiches Programm ziemlich nüchtern absolvierenden *E. Risler*. Mehr äußeren und auch künstlerischen Erfolg hatte die Geigerin *A. Betzak* mit dem Pianisten *Höhn*, der u. a. zwei unheimlich „futuristische" Stücke von *Cyr. Scott* und *Balakirew* zum „Besten" gab, ferner die Opernsängerin *A. Hermann* (u. a. mit sechs gar schlichten Kinderliedern von *E. v. Strauß*), und einen ausverkauften Saal erzielte die etwas uniforme *M. v. Lammen* mit Schubert und Schumann. Dr. **Gustav Altmann.**

Vom Kölner Musikleben.

Die künstlerische Ausbeute der nun zu Ende gehenden musikalischen Saison der Rheinmetropole war nicht gering. In der Oper bildete natürlich, wie überall, Parsifal das Ereignis, nicht nur des Gegenstandes wegen, sondern auch dank einer sehr hochstehenden Aufführung, die von den Absichten des Kunstwerkes verwirklichte, was eben im Rahmen eines dem Wunsche nach Abwechslung sich beugenden Spielplans verwirklicht werden kann. In der Zeit vom 12. Januar bis 30. April fanden 25 Vorstellungen statt; ob man sich über diese Aufführungsziffer freuen soll, ist Sache des Geschmacks und der Stellungnahme zur Freigabe des Bühnenweihefestspiels. Prof. *Leffler* und *H. Wildermann* hatten den Bühnenrahmen geschaffen, von dem Hofrat *Rémond* bei der in ihrer Art musterhaften Inszenierung vielfach abhängig war, *Gustav Brecher* leitete die musikalische Einstudierung in einer Weise, die auch dem enragierten Bayreuthianer den höchsten Respekt abnötigte, und die Hauptrollen waren mehrfach besetzt. *Sophie Wolf, Alice*

Guszalewicz (Kundry), *Manzinsky*, *Winckelshoff* (Parsifal), *Göttges* (Gurnemanz), *v. Scheidt* (Amfortas) seien besonders erwähnt. Als Uraufführung war der örtlichen Novität vorausgegangen: *Julius Bittners* „Abenteurer", ein amüsantes, wenn auch nicht in allen Vorgängen ganz klares Buch, das das Avancement eines Gauklers und Wunderdoktors bis zum Schwager eines reichen Sonderlings von Grafen behandelt, aber damit endet, daß der Vagant seine Freiheit mehr liebt als goldene Fesseln und unmittelbar nach der Trauung mit seiner ihn in Männerkleidern begleitenden schönen Geliebten auf dem durchaus ungewöhnlichen Wege eines den Burggraben überquerenden Seils entfleucht. Die Musik verrät viel Talent zu Witz und parodistischem Spott, ist oft nicht weit von einem sehr brauchbaren modernen musikalischen Lustspielstil, aber etwas ungleich, bleibt zu häufig in den Ansätzen stecken, der Verheißung die Erfüllung und uns das letzte Wort schuldig. Trotzdem Brecher die Partitur vielleicht über ihren Wert hinaus zu steigern wußte und *Rémond* für entzückende Bühnenbilder, ein jedes in goldenem Rahmen gefaßt, gesorgt hatte, und trotz der ganz hervorragenden Besetzung mit *v. Scheidt* in der Titelrolle, *Schröder* als Grafen und Frau *Rohr* als Gräfin wollte sich kein anhaltender Erfolg einstellen. Eine Neueinstudierung von *Marschners* „Templer", in der höchst sinngemäßen, alles dramatisch Bedeutsame fester zusammenschließenden Bearbeitung Pfitzners teilte das Geschick. Massenets „Gaukler", Adams „Postillon", Kienzls „Evangelimann", Verdis „Maskenball" wurden ebenfalls neu herausgebracht, desgleichen die „Weiße Dame". Mehr Pflege hätten die Klassiker finden dürfen. Der Wagnerschen Oper wie seinem Musikdrama gehörte mancher Abend, und das Ausland, Frankreich und Italien, besonders das letztere, kam wahrlich nicht zu kurz.

In den großen „Gürzenich-Konzerten" spielte sich, wie immer, das vornehmste Konzertleben ab. Allzuviel Novitäten waren diesmal von der Mehrheit der Musikfreunde nicht gewünscht worden, aber man hörte doch manch interessantes Neue. *Straußens* festliches, glanzvolles Präludium fand hier seine erste Aufführung in Deutschland, ebenso des genialen *Korngold* Sinfonietta; *Zöllners* malerische Symphonie „Im Hochgebirge" erlebte hier ihre Uraufführung, desgleichen *Bossis* Mysterium Johanna d'Arc, ein vielfach zwar äußerliches Werk, das aber auch wahrhaft frommer Momente und transzendentaler Klänge nicht entbehrt und mit sich fortreißt. Ferner haben wir erstmalig Mozarts c moll-Messe in der pietätvollen Vervollständigung durch Alois Schmitt, Hyperion von *R. Wetz*, in Brahmsschen Bahnen wandelnd, aber doch persönlich und zwingend, *F. Delius*' pittoreske Orchesterstücke „Beim ersten Kuckucksrufe" und „Sommernacht am Flusse". *Regers* feine Ballettsuite, Mozarts melodisch wundervolle, für eine Orgelwalze komponierte f moll-Fantasie, in der Schmittschen Bearbeitung für Streichorchester und Orgel, *Weingartners* Violinkonzert und anderes mehr. Die Größten und Großen im Reiche der Tonkunst waren reich vertreten; durchweg erlesene Solisten wirkten mit, und Orchester und Chor standen unter *Fritz Steinbachs* stets suggestiver und impulsiver Leitung auf der Höhe. Die Zahl der Solistenkonzerte auswärtiger Künstler war wiederum gewachsen, aber nicht der Besuch, der oft kläglich ausfiel; man darf nicht vergessen, daß die „Musikalische Gesellschaft", die 1912 ihr hundertjähriges Jubiläum feierte, an jedem Samstag ihren Mitwirkenden aus den Reihen der nachschaffenden Künstler verheißungsvolle, auch erlesene Kräfte vorführt, auch daß das musikalische Vereinsleben in Köln sehr reich entwickelt ist. — Unter den Kölner Kammermusik-Vereinigungen nimmt nach wie vor das Gürzenich-Quartett der Herren Eldering, Körner, Schwartz und Grützmacher, als Ensemble gereifter, ernster Künstler, den ersten Platz ein. Noch sei erwähnt, daß Köln auch *Arnold Schönbergs* Kammersymphonie kennen lernte, aber nur die Ausführung dieses heiklen, alles Dreiklangmäßige ignorierenden Werkes zu bewundern vermochte. Brecher führte es vor.

Karl Wolff.

Das Musikfest der Franz-Liszt-Gesellschaft in Altenburg.

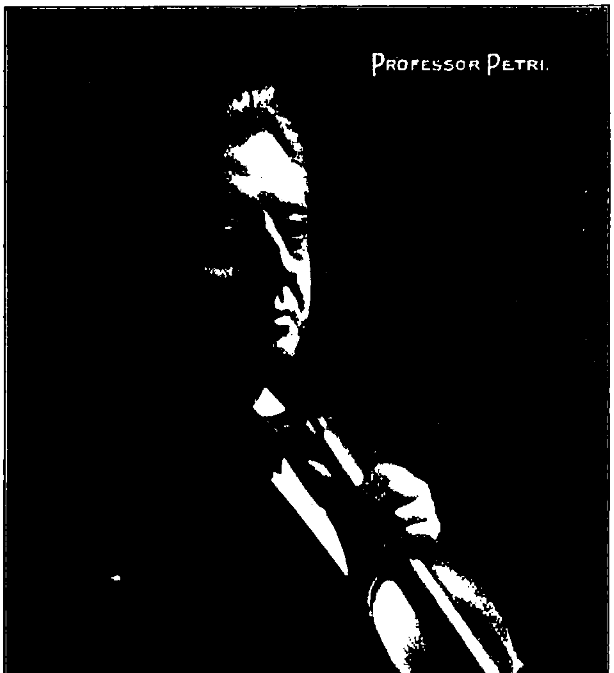
Der günstige Erfolg des ersten, im Herbst 1912 in Sondershausen veranstalteten Musikfestes veranlaßte die Berliner Franz-Liszt-Gesellschaft diesen Versuch ein zweites Mal, im Verein mit dem Hoftheater und der Hofkapelle in Altenburg, zu wiederholen. Als Auftakt gingen dem Fest zwei Opernuraufführungen voran, die dann im Rahmen des Festes wiederholt wurden. Der Bretone *Guy Ropartz* hat der sehnsüchtigen Heimatsliebe seiner Landsleute ein Denkmal gesetzt in dem tragischen musikalischen Drama „Die Heimat", zu dem *Charles Le Goffic* ihm das von Paul Magnette gewandt verdeutschte Textbuch schrieb. Aber so wertvoll seine modern harmonisierte und instrumentierte Musik auch ist, für den tragischen Vorwurf des an seiner Heimatliebe zugrunde gehenden jungen Bretonen fehlt es dem Elegiker Ropartz doch an dramatisch wirksamen Tönen. Nur an einzelnen Stellen, so besonders in dem prachtvollen Vorspiel, erhebt er sich zu solcher Bedeutung, daß an seinem Können kein Zweifel mehr möglich wäre, auch wenn man seine Kammermusik nicht kennte. Ebenfalls an der Armut an dramatischer Handlung scheiterte auch das andere Werk „Das Seegespenst", *Theodor Gerlachs* gesprochene Oper. Was Heine in seinen Nordseegedichten wohlweislich in lyrische Form kleidete, ist hier in unmöglicher Weise dramatisiert. Wir hören nur unter melodramatischer Musikbegleitung die fieberhaften Phantasieäußerungen eines Ueberempfindsamen, der in dem Brausen des Meeres die Stimme eines Weibes hört, und krank an Sinnen, in die Arme dieser Meeresbraut sinkt. Es ist schade, daß Gerlachs wohlgemeinter und künstlerisch so interessanter wie berechtigter Versuch, das melodramatische Prinzip auf die Oper zu übertragen, an dem unglücklichen textlichen Vorwurf scheitern mußte. Unter des Hofkapellmeisters *Rudolf Groß* Leitung kamen beide Werke annehmbar zur Wiedergabe, erzielten aber schwächlichen Beifall.

Das Musikfest bot in zwei Orchesterkonzerten und einer sonntäglichen Matinee wieder einmal zuviel. Festkonzerte von dreiundeinhalb Stunden Dauer sind musikalische Ueberfütterung. Es interessierte Liszts symphonische Dichtung „Hungaria", mehrere seiner Männerchöre, die von dem Solistenensemble der Franz-Liszt-Gesellschaft unter Leitung von Frau *Marta Remmert* außerordentlich schwungvoll vorgetragen wurden; ferner seine dramatische Szene „Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen", die Frau *Marie Götze* sang und sein bekanntes Es dur-Klavierkonzert, das seine ehemalige, berühmte Schülerin, Frau *Martha Remmert*, eindrucksvoll vortrug. Man interessierte sich ferner für den Enkel Liszts, den jungen Graf *Gravina* als Flötenspieler, für die selten gehörte große Arie aus Cornelius' „Gunlöd", für *Paul Juons* außerordentlich feinsinnige „Wächterweise", die von einem Kopenhagener Glockenspiel das motivische Grundmaterial entnimmt, und für *Debussys* „La demoiselle élue". — Der Nachdruck des gesamten Festes aber lag auf den dargebotenen Uraufführungen. *Hermann Ungers* Nachtstück „Alb" zeugt von solider Technik, bedeutendem Klangsinn, lehnt sich aber in der Harmonisierung zu stark an Vorbilder an, um als persönlich wertvolle Arbeit angesprochen werden zu können. Das eigentliche Erlebnis des Festes war die Bekanntschaft mit *Edgar Stillman Kelley*, dem Theorielehrer am Konservatorium in Cincinnati. Sein Streichquartett in C dur (op. 25) wirkte zunächst etwas ernüchternd durch eine gelehrt-akademisch anmutende Art, erfreut aber durch sehr solide Durcharbeitung und bedeutenden musikalischen Gehalt. In seiner ganzen Struktur und seinem verstandesmäßigen Charakter wird es aber sofort verständlich aus der „New-England"-Sinfonie Kelleys, die in b moll geschrieben, leicht programmatisch gehalten, einen sehr bemerkenswerten Versuch darstellt, spezifisch amerikanische Musik zu schaffen. Sie ist aus puritanischem Geiste geschaffen und will die Gedanken und Empfindungen wiedergeben, die die ersten puritanischen Einwanderer in Neuengland beseelte. Von den sehr gut und gleichmäßig wertvoll gearbeiteten Sätzen enthält das Allegro appassionato des ersten Satzes das die thematische Grundlage bildende Pflichtmotiv, das verschieden harmonisiert in allen Sätzen wiederkehrt und sehr glücklich kontrastierend verwertet wird. Das Andante in F dur des zweiten Satzes ist ein Pastorale und vertritt die Stelle des Scherzo. Der dritte Satz kehrt in die Grundtonart b moll zurück und bringt das Pflichtmotiv verarbeitet mit einer altkirchlichen Hymne. Das Finale des vierten Satzes wird durch diese in anderer Harmonisierung auftretende Hymne gekrönt. Die zwingende Logik der Struktur, die vorzügliche instrumentale Behandlung, und geistvolle Durchführung sicherten diesem Werke und dem selbst dirigierenden Komponisten ungewöhnlich starken Beifall. Auch der tüchtige Leiter des sehr angestrengten Hoforchesters, Hofkapellmeister Rudolf Groß, wurde zum Schlusse des Festes gebührend gefeiert.

Franz E. Willmann.

Kritische Rundschau

Barmen-Elberfeld. Ein Ueberblick über die Saison zeigt, daß auf allen Gebieten der musikalischen Literatur außerordentlich viel im Wuppertal geboten wurde. Unsere Konzertgesellschaften in beiden Städten pflegen vornehmlich das klassische Oratorium (Händel: Saul und David; Bach: Johannispassion, h moll-Messe), ohne die neueren Meister (Brahms: Schicksalslied; Verdi: Requiem) zu vernachlässigen. Daneben erfreut sich auch Mendelssohn (Paulus) eifriger Pflege. Die für großes Orchester berechneten Werke lassen in der Aufführungsziffer eine gewisse Vorliebe für die neuere Zeit erkennen; vertreten waren *R. Strauß* (festliches Präludium, Don Juan, ein Heldenleben), *M. Reger* (romantische Suite op. 125, Hiller-Variationen), *E. Korngold* (Schauspiel-Ouvertüre), F. Liszt (Tasso), *Zöllner* (Im Hochgebirge), A. Scharrer (Per aspera ad astra), *Rauchenecker* (f moll-Symphonie), *Saint-Saëns* (op. 28: Romanze), Tschaikowsky (pathetische Symphonie), Brahms (3. Symphonie); die Klassiker wurden natürlich keineswegs vernachlässigt. In hohem Ansehen steht die Kammermusik: Barmen und Elberfeld haben je ein Streichquartett, Elberfeld noch ein Trio, Barmen die sehr beliebten Soireen der Frau *Saatweber-Schlieper.* Eine leise Bevorzugung der neueren Zeit macht sich bemerkbar. Außer Beethoven, Mozart, Haydn erhielten das Wort: *Korngold* (Sonaten, Trio), *Scheinpflug* (Streichquartett e moll), Brahms (Trio op. 8, 40; Streichsextett op. 18), *Bossi, M. Reger* (fis moll-Sonate für Klarinette und 2 Bratschen). — Sehr interessant gestaltete sich die Liedpflege. Das am Klavier begleitete ein- und zweistimmige (Duett) Kunstlied des In- und Auslandes taucht aus alten Zeiten auf, wie folgende Namen beweisen: Paësiello, Bononcini, altniederländische Volkslieder, Jomelli, Martini, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, *H. Pfitzner, Mahler, d'Albert, Levin, M. Reger* u. a. Besondere Konzerte waren dem „Deutschen Volkslied" (Männergesangverein „Deutsche Sänger"), dem „Internationalen Lied" (Elberfelder Lehrergesangverein), der historischen Entwicklung des Kunstlieds (Solisten-Abend der Konzertgesellschaft) gewidmet. Die Uraufführung erlebten durch die Elberfelder Konzertgesellschaft die Sonnenuntergangslieder für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester von *Fr. Delius*, ohne indes einen eigentlichen Erfolg zu erringen: die Liedtexte sind zu einförmig, die melodische Linie ist nicht ausgebildet, die musikalische Illustrierung hat es fast nur auf die Erzeugung zarter Klangfarben abgesehen. Dankbar zu begrüßen war die Bekanntschaft mehrerer Werke für 3 und 2 Klaviere von Mozart, Brahms, Hiller, die selten gespielt werden. — Außer *Zöllners* „Schützenkönig" (Uraufführung, über die schon berichtet wurde) erfuhren Mozarts „Così fan tutte", Adams „Wenn ich einen Tag König wär" erfolgreiche Wiederbelebungen. Im Mittelpunkt des Interesses stand „Parsifal", der in beiden Städten etwa je 20mal gegeben wurde. — Berühmte und weniger berühmte Solisten jeder Gattung hielten bei uns Einkehr: die Liedsängerinnen Claire Dux, Birgitt Engel-Hey, Therese Funck, Maria Philippi; die Geigenkünstler Franz von Vecsey, Fritz Rothschild, B. Hubermann, W. Heß; Meister des Klaviers wie E. Sauer, E. d'Albert, Frau E. Saatweber-Schlieper; der Lautensänger und -spieler B. Kothe; die Orchesterdirigenten M. Reger und F. Steinbach. Alles in allem darf gesagt werden, daß durchweg nicht bloß recht fleißig, sondern auch mit künstlerischem Einschlag an allen Ecken und Enden musiziert wurde. *H. Oehlerking.*



HENRI PETRI †.
Photogr. Eugen Schifter, Dresden. (Text siehe S. 322.)

Karlsbad in Böhmen. Die Musiksaison ist reichhaltig gewesen und gegen die Vorjahre insoferne ausgestalteter, als zu den Orchester-, Künstler- und Kammermusikkonzerten auch noch einige Opernaufführungen hinzukamen, was um so bemerkenswerter ist, als das Karlsbader Theater in musikalischer Hinsicht eigentlich nur das Operettengenre zu bieten hat. Man muß es also dem Direktor Dr. *Hans Warnecke* hoch anrechnen, wenn er das Möglichste daran setzt, die Oper hie und da zu pflegen. Aus der Reihe der Opernaufführungen wäre das saubere Herausarbeiten der Brüllschen Oper „Das goldene Kreuz" und Verdis „Traviata" zu nennen, bei welch letzterem Werke Frau *Marta Manzer* als „Violetta" viel Erfolge erzielte. Oertliche Orchesterneuheiten gab es in reicher Zahl, doch nur wenigem davon war ein Beifall beschieden. So fiel *Sinigaglias* „Piemonte-Suite" gänzlich ab. Wenig Erfolg errang auch *Pfitzner* mit seiner einförmigen Ouvertüre „Das Christ-Elflein". Nicht viel besser erging es *Hugo Kaun* mit der Ouvertüre „Am Rhein". *Cesar Franck* teilte mit den Genannten dasselbe Schicksal mit seinem Poème symphonique „Les Eolides". Starken, warmen und herzlichen Beifall fand *Scharrer* mit seiner d moll-Symphonie „Per aspera ad astra". Erwähnenswert wären die zur Uraufführung gebrachten Bruchstücke „Französischer Tanz" und „Intermezzo" aus der Pantomime „Pierrot träumt" von dem Wiener Musiker *Otto Schulhof.* Beide Sächelchen sind hübsch erfunden und fein instrumentiert. Das Konzertpodium betraten: Der Tenor W. Kortesz, dessen Singmanier nicht sonderlich zusagte, der Geiger Arrigo Serato, dessen unreines Intonieren auffiel, die etwas hastig zugreifende Pianistin *Susanne Godenne*, die bekannt gute Sopranistin Frau *A. Kaempfert, Eugen d'Albert*, der Baßbuffo *Rudolf Bandler* von der Volksoper in Wien, der mit gewaltigem Erfolge hier abschnitt und der noch jugendliche, tüchtige Pianist *Leo Schwarz.* Die Orchesterkonzerte leitet der städtische Musikdirektor Herr *Robert Manzer*, der sich als brillanter Dirigent erweist. *M. Kaufmann.*

Magdeburg. Es gibt in Magdeburg öffentliche und private Konzerte. Diese werden von geschlossenen zum Teil sehr leistungsfähigen Gesellschaften arrangiert. Ihre Vorstände haben ihre privaten Liebhabereien und schützen sich gegen unliebsame Kritik durch gelegentliche starke Betonung des gesellschaftlichen Charakters ihrer Veranstaltungen. Subtrahiert man ihre Ansprüche von ihren Fähigkeiten, so bleibt die Leistung für die Oeffentlichkeit gering. Interessant, wenn auch nur für einen sehr begrenzten Kreis war ein von der Harmonie-Gesellschaft veranstaltetes Konzert der Société des anciens instruments, deren Präsident Saint-Saëns ist. Ein Quartett von Streichinstrumenten: die alte fünfsaitige Viola, die Viole d'amour mit ihren sieben Doppelsaiten, die Viole de gambe und Basse de viole, die Urbilder des Cellos und des Kontrabaß, verbanden sich mit Clavecin (Cembalo) zu einem eigenartigen Orchester, von dem unter anderem eine „Sinfonia" von Haydn aufgeführt wurde. Sehr schön klang eine Fantaisie pour Viole d'amour et clavecin von G. Niccolini, weniger schön die Solovorträge auf dem immer gleich hart und kurz angebunden bleibenden „Kielflügel". Einen größeren Zuhörerkreis, als ihn die Harmonie-Gesellschaft bieten konnte, hätte ich dem Konzert der Meininger Hofkapelle gewünscht. Dort hätte man von der ruhigen, jedes rubato und jede Luftpause und doch innerlich bewegten Direktionsweise *Regers* lernen können, daß ein Orchester doch viel mehr ein selbständiger Organismus ist als ein mechanisches Instrument, auf dem ein Dirigent seine persönliche Ansicht und augenblickliche Stimmung jederzeit zum Ausdruck bringen darf. Bei den öffentlichen Konzerten der städtischen Kapelle unter *Krug-Waldsee* fällt zunächst — in der ersten Hälfte der Saison — die starke Betonung der klassischen Formen auf: Haydn, Beethoven,

Brahms, der junge Dvorák. Der „Reblingsche Gesangverein" unter Prof. Kauffmann bot eine Aufführung des Requiems von Sgambati und bewies damit, daß es leichter ist der naiv-sinnlichen Schönheit italienischer Kirchenmusik gerecht zu werden als der herben Größe Johann Sebastians. — Der „Lehrergesangverein" mit seinem Damenchor brachte neben einer Wiederholung von Krug-Waldsees Ikarus und Pfohls Twardowsky ein ganz neues Werk: Requiem für Werther, Text von Ricarda Huch, Musik von *Rudolf Bergh*. Der Trauerchor, der das Werk umrahmt, bringt die Grundstimmung sehr wirkungsvoll zum Ausdruck. Die weltentrückten Gedanken aber, in welche sich die romantische Ricarda weiterhin verliert, musikalisch zu charakterisieren, dazu bedarf es doch einer originaleren Gestaltungskraft als sie Rudolf Bergh zur Verfügung steht. Die Soli des Abends sang Frl. Sendler, eine junge Künstlerin mit einem frischen noch unverbrauchten Sopran und lebhaftem Temperament, das an unserem routinierten Orchester einen sicheren Stützpunkt fand. *Bessell.*

Prag. „Gefängnisse", ein dreiteiliges symphonisches Drama des in Prag lebenden Dichterkomponisten *Gerhard von Keußler*, ist nach mannigfachen Zensurschwierigkeiten, die den mit einem erotischen Grundmotiv durchsetzten geistlichen Stoff betrafen, mit großem Erfolge am Neuen Deutschen Theater uraufgeführt. Die Oper kann man am kürzesten als l'art pour l'art Werk charakterisieren. Es ist eine reflexive tiefernste Musik, die Keußler gibt. Eine Sprache, die durch ihren philosophischen Gehalt und ihre weihevolle stolze Haltung unnahbar ist für jene, die in der Musik etwa die verblüffenden Modewendungen lieben, oder in ihr Zerstreuung suchen nach des Tages Mühen. Der Komponist dirigierte sein Werk, über das noch einiges zu sagen sein wird, selbst und wurde oft gerufen und sehr gefeiert. — *Puccinis* „Mädchen aus dem goldnen Westen", ein sensationslüsternes musikalisch-armes Drama hatte kurz vorher an der gleichen Bühne seine Erstaufführung erlebt. Der Beifall galt wohl der Ausstattung und den Mitwirkenden. *E. St.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Bühnenfestspiele Bayreuth 1914*, die vom 22. Juli bis zum 20. August stattfinden, bringen fünf Aufführungen des „Fliegenden Holländer", sieben Aufführungen von „Parsifal" und zwei Aufführungen (acht Abende) des „Ring des Nibelungen".

— In dem ersten Vierteljahr 1914 (vom 1. Januar bis 30. März) hat *Wagners* Parsifal an 25 Bühnen 314 Aufführungen gehabt. Die übrigen Werke Wagners brachten es zusammen auf 675, darunter Tannhäuser 150, Lohengrin 122, Meistersinger 101. Die Höchstzahl der Parsifalaufführungen erreichte Charlottenburg mit 32. Daran schließen sich Wien (Volksoper) 27, Köln 22, Berlin (Opernhaus) 21 usw.

— Im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ist nunmehr „Monsieur Bonaparte", komische Oper in drei Akten von *Bogumil Zepler*, ebenfalls in Szene gegangen.

— Eine Oper „Don Juans letztes Abenteuer", Text von Anthes, Musik von *Paul Graener*, soll demnächst unter Direktor Lohses Leitung am Leipziger Opernhaus zum erstenmal aufgeführt werden.

— „Die Schmiedin von Kent" heißt eine neue Oper von *K. von Kaskel*. Das Textbuch ist von Ralf Bernatzky. Die Oper ist vom Dresdner Hoftheater zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

— „Josephs Legende", das Ballett von *Richard Strauß*, soll am 14. Mai in der Großen Oper in Paris durch das russische Ballett der Herren Serge de Djaghilew und Dimitri de Günzbourg aufgeführt werden. Die Dichtung stammt von Hugo v. Hofmannsthal und Harry Graf Keßler.

— In Paris ist das Opernhaus Astrucs, das den ganzen Winter über geschlossen war, von der amerikanisch-englischen Gesellschaft Higgings-Russell für einige Wochen gemietet worden, um moderne Opern zu geben. Der Anfang wurde mit der italienischen Aufführung von „L'Amore dei tre rè" von *Italo Montemezzi* gemacht, obschon dieser Komponist bis jetzt in Paris ganz unbekannt war. Das Textbuch von Sem Benelli hat folgenden Inhalt: Die italienische Fürstin Fiora ist gezwungen worden, den Sohn des barbarischen Eroberers Archibaldo zu heiraten, bleibt aber ihrem früheren Verlobten Avito treu. Sie erregt dadurch nicht nur die Eifersucht ihres Mannes Manfredo, sondern noch mehr die des blinden Schwiegervaters, der zuerst die Untreue entdeckt und die Schuldige auf der Bühne erdrosselt. Um auch den Liebhaber zu strafen, bestreicht er die Lippen der aufgebahrten Leiche mit Gift, aber an diesem Gifte stirbt nicht nur Avito, sondern gleich darauf auch Manfredo und so bleibt der blinde Vater allein zurück.

*

— Von einem Dreibund-Musikfest wird als Neuestes aus München berichtet; das großangelegte Musikfest soll eine Auslese der musikalischen Produktion und der reproduzierenden Künstler der Dreibundländer umfassen. Es sind 6 bis 9 Konzerte beabsichtigt, von denen je 2—3 der deutschen, österreichischen und italienischen Musik gewidmet sind. Außer dem Münchner Hoforchester und dem Konzertvereins-Orchester, die von Bruno Walter, Richard Strauß, Felix Weingartner, Art. Nikisch dirigiert werden, sollen die Wiener Philharmoniker und eventuell ein bedeutendes italienisches Orchester unter Leitung von Toscanini verpflichtet werden. Zur solistischen Mitwirkung sollen berühmte Künstler herangezogen werden. Da wird dann die Triple-Entente auch nicht zurückbleiben wollen und somit hätten wir dann das vielgenannte europäische Konzert mal in Wirklichkeit!

— Ueber die neuesten Werke von *Richard Strauß* wissen die Zeitungen zu melden, daß der Komponist nunmehr sich wieder seiner Alpensymphonie widmen will, deren Skizzen er bis zum Herbst zu beendigen hofft. Die Orchesterpartitur will er im kommenden Winter in Berlin niederschreiben, so daß das neue Werk voraussichtlich auf dem nächstjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins die Uraufführung erleben kann. Nach dieser Symphonie ist ein großes abendfüllendes Bühnenwerk zu erwarten, dessen Textbuch wieder Hugo v. Hofmannsthal schreibt. Für die Richtigkeit der Meldung verbürgen wir uns nicht.

— Das II. Konzert des Neuen Orchester-Vereins (e. V.), (Leitung: Prof. *Hermann Zilcher*) in München hat nicht weniger als drei Uraufführungen auf dem Programm: Variationen für kleines Orchester über das „Wiegenlied" von C. M. v. Weber von *Karl Pottgiesser*, Triptychon zu Leonid Andrejews „Das Leben des Menschen" für großes Orchester von *A. Horn-Nori* und Suite G dur für Orchester in drei Sätzen von *Adolf Gerheuser*.

— In Halle a. S. hat sich *Karl Klanerts* neue Passionskantate „Die sieben Worte" für Altsolo, gemischten Chor, Klarinette, Viola und Orgel (op. 40) bei ihrer Uraufführung durch den altehrwürdigen Stadtsingechor, dessen Dirigent der Komponist ist, als ein gediegen gearbeitetes, aus echt religiösem Empfinden heraus geborenes Werk erwiesen. Die Vortragsfolge des Konzertes ließ im übrigen nur moderne Kirchenkomponisten wie z. B. *Hohmann, Zenoni, Sittard, Niemann, Karg-Elert, Göhler* zu Worte kommen. Als Solist wirkte der bedeutende Orgelmeister Prof. *Karl Straube* von der Leipziger Thomaskirche höchst erfolgreich mit. *—t.*

— In einem Kammermusik-Konzert der Bläser-Vereinigung der Großherzoglichen Hofkapelle zu Weimar ist ein Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott von *Karl Goepfart* aufgeführt worden.

— In der Meininger Stadtkirche fand unter Musikdirektor *Langguths* Leitung eine Aufführung der vor nicht langer Zeit aufgefundenen Bachschen Solokantate „Mein Herze schwimmt im Blut" für Sopran (Frl. Elisabeth Angelroth aus Meiningen) mit Orchester statt. Das Werk hinterließ tiefen Eindruck. *L.*

— In einem geistlichen Konzert in Erfurt hat der Stuttgarter Organist *Arnold Strebel* erfolgreich mitgewirkt.

— In einem Konzert des „Neuen Gesangvereins" in Lauenburg ist das „*Vater unser*" für gemischten Chor und Soli von Spohr aufgeführt worden. Dies Werk kann man nur äußerst selten hören, da sich die Noten ausschließlich im Besitz der Familie Spohr befinden. Verwandtschaftliche Verhältnisse ermöglichten die Aufführung. Oberlehrer Schievelbein hat das Spohrsche Werk einem besonderen Arrangement unterzogen. Aus der Orchesterpartitur ist eine Orgelpartie geworden.

— In Insterburg (Ostpreußen) haben in den letzten Jahren allmählich auch Werke von *Franz Liszt* Fuß gefaßt. Unter *Franz Notz* brachte der Oratorienverein zum Saisonschluß eine Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth". Vorhergehend waren die Aufführungen 1911 der Faust-Symphonie, ferner von „Les Préludes", „Tasso", der Orchester-Humoreske „Gaudeamus igitur", und in einem Kirchenkonzerte des 137. Psalms „An den Wassern Babylons".

— In Basel hat *Karl Friedrich Davids* „Roma", ein symphonisches Gedicht in drei Teilen, im Hilfskassenkonzert der „Allgemeinen Musikgesellschaft Basel" unter *Hermann Suter* seine Uraufführung erlebt. Eine italienische Ouvertüre im strengen klassischen Stil läßt die große musikalische Vergangenheit Roms aufleben. Ein Largo lugubre hat mehr malenden Charakter, wir sehen die kontrastreiche Landschaft, das Volksleben, ahnen die verhaltene und ausbrechende Leidenschaft Latiums und werden endlich unvermerkt in eine prunkvolle Kirchenszene mit bunter Prozession, näher und näher rauschendem „Credo" des Chors versetzt, das machtvoll (mit voller Orgel) abschließt. Das interessante, vornehm wirkende Werk fand eine durchaus begeisterte Aufnahme. *Baur.*

— *Max Reger* hat 6 Fantasien und Fugen für die Violine allein und 3 Duos für 2 Violinen komponiert, die im Laufe des Sommers bei Simrock erscheinen werden; ferner instrumentierte Reger 5 Lieder von Brahms, darunter: „Immer leiser wird mein Schlummer", „Auf dem Kirchhofe", Sapphische Ode u. a.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Kaim-Orchester.* Wie wir erfahren, ist die Gründung des neuen Kaim-Orchesters in *Stuttgart* gesichert. Bereits in der nächsten Saison wird das Orchester Konzerte geben. Wir werden darüber noch Näheres berichten.

— *Von den Theatern.* Eine wenig erfreuliche Nachricht kommt zu all den Theatermiseren nun auch aus *Regensburg.* Der Fürst Albert von Thurn und Taxis will den für das Regensburger Stadttheater bisher gespendeten Zuschuß, der in den einzelnen Jahren einschließlich der Vergütung für die fürstlichen Logen 60000 Mark betrug, fortan nicht mehr geben. Damit ist der Weiterbestand des Regensburger Stadttheaters in Frage gestellt, wenn sich nicht die Stadt selbst ihres Musentempels nachdrücklich annimmt. Die Maßnahme soll mit dem Rücktritt des bisherigen Direktors *Vanderstetten* zusammenhängen. Das Regensburger Theater hatte keinen schlechten Ruf unter den Provinzbühnen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn die Nachricht von dem finanziellen Verzicht des reichen Fürsten sich bewahrheitete.

— *Von den Konservatorien.* Kammersänger *Ludwig Heß* ist vom Stuttgarter Musik-Pädagogium zur Abhaltung eines Meisterkursus für Tonbildung, Stimmkultur und Vortragsstudien (15. Mai bis 1. August) gewonnen worden.

— *Aufruf!* Für *J. J. Quantz*, der vor 140 Jahren zu Potsdam starb, soll ein „Erinnerungsmal" errichtet werden. Es heißt in dem Aufruf: „Der Gegenwart, die vor kurzem das 200jährige Geburtsjubiläum des großen Königs beging, erscheint es nunmehr als schöne Pflicht, auch das Andenken dieses Mannes zu ehren, dessen Name mit dem des königlichen Flötenspielers zu Potsdam unlöslich verknüpft bleiben wird. Quantz, der Ahnherr der modernen Flötenvirtuosität, ist auch als Komponist noch nicht ganz vergessen. Von unvergänglicher Bedeutung ist aber der Meister durch seinen ‚Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversière zu spielen'. Mit Freude und Genugtuung ist daher die Anregung zu begrüßen, diesem gut deutsch gesinnten Musiker und Erzieher in seinem Geburtsort Oberscheden ein Erinnerungsmal zu setzen. Da das Geburtshaus nicht mehr steht, ist die Errichtung eines schlichten Brunnens in Aussicht genommen. Der geeignete Platz ist bereits erworben worden, ebenso hat sich der aus einem Nachbarorte von Oberscheden stammende Professor Eberlein zur Ausführung des bildhauerischen Schmucks bereit erklärt. Nunmehr gilt es, die erforderlichen Mittel zusammenzubringen." — Der Aufruf ist von hervorragenden Musikern und Kunstfreunden unterzeichnet. Spenden sind erbeten an Kantor Brüggemann in Oberscheden (Kreis Münden).

— *Ein Viertelton-Klavier.* In der modernen Musik steht bekanntlich schon seit längerer Zeit das Problem der Vierteltöne statt der bisherigen Halbtöne zur Diskussion. Auf Streich- und einigen Blasinstrumenten sind Vierteltöne zumeist ohne besondere Vorrichtung zu erzeugen, auf dem Klavier dagegen nicht. Nun hat Willy Möllendorff ein Patent auf ein Viertelton-Klavier angemeldet, dessen Prinzip sich auch auf die Orgel übertragen läßt.

— *Musikaustausch.* Der Direktor der Pariser Oper, *Mr. Broussan*, ist auf einer Auslandsreise, die er im Auftrag der französischen Regierung unternommen hat, von Stockholm auch nach Berlin gefahren. Es ist seine Aufgabe, Mittel und Wege zu suchen, um französische Musik und französische Künstler im Ausland bekannter zu machen und zugleich gute ausländische Musik und Künstler in Frankreich einzuführen. Er will mit seinem Sekretär, Mr. Louis Thomas, die Musikstädte in Deutschland und Oesterreich-Ungarn besuchen, und sich mit den musikalischen Persönlichkeiten über die besten Mittel des Musikaustausches verständigen.

— *Der Fall Gutmann.* Wir hatten im letzten Hefte einen Brief des Konzertagenten *Emil Gutmann* an die „Münchn. Neuest. Nachrichten" mitgeteilt, in dem Herr G. „berichtigt", daß er **nicht** aus der Agentur austrete und nach Oesterreich ginge. Nun veröffentlichen die Blätter folgendes: „Herr Emil Gutmann ist allerdings sowohl als Gesellschafter wie auch als Geschäftsführer aus unserer Firma ausgeschieden. Seither hat Herr Gutmann seinen Wohnsitz nach Innsbruck verlegt, um sich in den Dienst des k. k. Oesterr.-Ungar. Unterrichtsministeriums zu stellen. Der Betrieb unserer Firma nimmt ungehindert seinen Fortgang, nachdem nunmehr eine Einigung mit allen Interessenten erzielt worden ist. Konzert-Bureau Emil Gutmann G. m. b. H. Die Direktion gez. Junker Fran Fredrikshamn."

— *Preisausschreiben.* Auf Anregung des italienischen Dirigenten *Campanini* hat eine Frau Edith Mc Cornich einen Preis von 20000 Lire ausgesetzt, der alle drei Jahre einem **italienischen** Komponisten zufallen soll. Bedingung ist, daß von dem Komponisten, dessen Oper preisgekrönt werden soll, noch kein Werk zur Aufführung gelangt ist.

Personalnachrichten.

— Prof. Karl Wendling, der Leiter des nach ihm benannten Quartetts und 1. Konzertmeister der Hofkapelle in *Stuttgart*, ist vom Hoftheater in Dresden als Nachfolger des Prof. Henri Petri berufen worden, hat jedoch diesen Ruf abgelehnt. Es ist das zweite Mal, daß Karl Wendling einem verlockenden Ruf widersteht und Stuttgart treu bleibt. Er darf aber auch davon überzeugt sein, daß Stuttgarts Musikfreunde diesen Entschluß zu würdigen wissen. Wir würden viel an diesem Künstler verlieren!

— Die Zeitungen haben von einer Erkrankung *Ernst v. Schuchs* gemeldet. Wie nun aus *Dresden* berichtet wird, besteht die Krankheit des Generalmusikdirektors v. Schuch in einem schweren Nervenzusammenbruch, der nicht lebensgefährlich ist, aber doch zur Folge hat, daß Schuch frühestens im Herbst seine Tätigkeit wiederaufnehmen kann.

— *Volkmar Andreae*, der Leiter der Züricher Symphoniekonzerte, ist bei der Einweihung der neuen Universität Zürich zum Dr. phil. honoris causa ernannt worden. Die gleiche Ehrung wurde dem Direktor des Züricher Stadttheaters, *Alfred Rencker*, auf Grund seines künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete der Oper und des Schauspiels zuteil. *E. Trp.*

— Dr. *Kunsemüller* ist zum Universitätsmusikdirektor in *Kiel* ernannt worden.

— *Artur Wolf*, der bisherige Leiter des Kölner Flora-Orchesters, ist zum städtischen Kapellmeister von *Koblenz* ernannt worden.

— Musikdirektor *Friedrich Schörry*, der 27 Jahre hindurch als Dirigent des Musikvereins in *Pirmasens* gewirkt hat, ist von dieser Stellung zurückgetreten und wird sich dem Unterricht widmen.

— Professor *Richard Hofmann*, Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik in Leipzig, trat am 30. April in voller körperlicher und geistiger Frische in das 70. Lebensjahr. Er ist bekannt als der Verfasser der großen siebenbändigen Instrumentationslehre, der großen Technik des Violinspiels, sowie einer ganzen Reihe anderer pädagogischer Werke.

— *Karl Wolff* in Köln, unseren Lesern als Mitarbeiter der „N. M.-Z." bekannt, hat als Chefredakteur des Kölner Tagblatts sein 25jähriges Jubiläum unter viel Ehrungen gefeiert.

— Die Königl. Kapelle und das musikalische Dresden haben einen schweren, unersetzlichen Verlust erlitten. Hofkonzertmeister Prof. *Henri Petri* ist nach kurzer Krankheit einer Lungenentzündung erlegen. Die Katastrophe führte in der Nacht zum 8. April, kurz nach seinem 58. Geburtstage (5. April) ein Herzschlag herbei. Am 1. Mai hätte Petri sein 25jähriges Jubiläum als Hofkonzertmeister feiern können. Tragisches Geschick! Viel zu früh ging dieser echte Künstler und vielseitigster aller Joachim-Schüler dahin. Holländer von Geburt, der Sohn eines Musikers, errang er infolge seiner ungewöhnlichen Begabung schon in frühester Jugend glänzende Erfolge, besonders in Deutschland. Hier wurde er bald seßhaft. In Sondershausen und Leipzig kam seine Kunst zur vollsten Reife. Als Nachfolger Lauterbachs, der ihn nun mit seinen 82 Jahren noch überlebt, wurde er 1889 in die erste Hofkonzertmeisterstelle nach Dresden berufen. Was Petri als glänzender Orchester- und Kammermusikspieler, nicht minder als Solist (Bach, Beethoven, Brahms usw.) und als Lehrer geleistet, ist noch in frischester Erinnerung und wird unvergessen bleiben. Ein zartes Wiegenlied eigner Komposition gibt Kunde von dem treuen Musikerherzen Petris. Das klagt nun auch um den toten Meister. (Abb. s. S. 320.) *H. Pl.*

— In *Soest* in Westfalen ist der Komponist des von Emil Rittershaus gedichteten Westfalenliedes, *Gottfried Hawerkamp*, gestorben.

— In *Jena* ist die Klavierlehrerin *Anna Spiering* gestorben, eine der letzten Schülerinnen Liszts, die als Pflegetochter von Dr. Karl Gille tätigen Anteil nahm an dessen Bemühungen um den Allgemeinen Deutschen Musikverein und um die akademischen Konzerte in Jena.

— In Wien ist Dr. *Karl Navratil* im 78. Lebensjahre gestorben. Er war Jurist und Eisenbahnbeamter, und hat als Musiktheoretiker viele junge Musiker ausgebildet.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 16 bringt eine Romanze von *Adolf Henselt*, dessen 100. Geburtstag gebührende Beachtung in der „N. M.-Z." gefunden hat. Das Stück ist allerdings schon erschienen, aber es wird doch nicht allgemein bekannt sein. Es ist eine fein empfundene Skizze, gehaltvoll bei aller Kürze. Das sentimentale Gedicht ist als Zeit-Reminiszenz zu verstehen. — An zweiter Stelle folgt ein übermütiges Liedlein, das *Alexander Kömpel* in München auf einen Text von Hermann Hesse im getroffenen volkstümlichen Ton komponiert hat. Wem der Schluß zu hoch liegt, transponiere es, die Arbeit ist leicht auszuführen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 14. Mai, des nächsten Heftes am 28. Mai.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

J. T., C. Im Verlag von Max Hesse in Leipzig ist unter den bekannten Katechismen eine empfehlenswerte Abhandlung erschienen: Ende, Handbuch für Dirigenten. Verlag Leuckart.

F. D. Besten Dank für Ihren Brief. Wir dürfen wohl annehmen, daß Sie die Stücke erhalten haben. In Leipzig sitzen Sie doch an der Quelle. Das gesamte Nachschlage-Material pflegt nur den Musikalienhändlern zur Verfügung zu stehen.

Verlag. Die Kompositionen können bei uns nicht eingetroffen sein, da sie sonst unter allen Umständen in der Rubrik „Neue Musikalien" angezeigt worden wären. Vielleicht senden Sie uns je ein Exemplar direkt zu?

M. N. Ihre Frage ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Wir müßten erst Erkundigungen einziehen, die natürlich nicht von heute auf morgen erledigt werden können. Im allgemeinen kann man sagen, daß es heute in jeder Stadt mit Schwierigkeiten verbunden sein wird, sich eine Stellung als Klavierlehrerin zu schaffen. Es wird, wenn nicht besondere Zufälle eintreten, immer eine Zeit dauern, bis man sich durchgesetzt hat. Aller Anfang ist schwer! Vielleicht schreiben Sie an das Bürgermeisteramt und bitten um Auskunft, wieviel Kolleginnen für das Adreßbuch angemeldet sind.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 30. April.)

Mähren 2. In ein gewählteres Programm passen die banalen Klänge vorliegenden Marsches nicht. Immerhin wäre die Aufführung ein festliches Ereignis für den Schüler und seine Klasse. Das Trio müßte an 2 Stellen korrigiert werden.

L. E—ter, K. Unter Ihren 3 gemütvollen Chorliedern verdient „Wo zu finden?" den Vorzug. Die Weltabgeschlossenheit scheint Ihr lyrisches Empfinden nicht ungünstig zu beeinflussen. Auch die satztechnische Darstellung läßt selten einen Wunsch offen. Als verständiger, sinniger Tonpoet werden Sie im volkstümlichen Genre immer wieder etwas Hübsches hervorbringen.

O. Gr—mann, D. Das Streichquartett ist mit guter Sachkenntnis behandelt. Die beiden neuen Stimmen fügen sich organisch ins Ganze ein; den Eigentümlichkeiten des Haydnschen Quartettstils ist vollauf Rechnung getragen.

R. H., Bresl. Ihr „Sanktus" ist eigentlich nur eine Skizze. Kirchlich kann das Stück nicht genannt werden. Um Ihrer Neigung zur Sentimentalität zu steuern, sollten Sie sich im strengen Satz üben. Begabung ist ja da.

B. 100. Melodisch reizvoll. Begleitung dürfte besser sein. Vorspiel passend.

M. B—mann, B. Etwas nüchtern und farblos. Die Fähigkeit zur tieferen künstlerischen Erfassung zeigt sich noch wenig entwickelt.

O. W., Dr. Ihre 3 Chöre lassen Vertrautheit mit den Regeln des musikalischen Satzes vermissen. Der Frauenchor zeigt Spuren einer guten Veranlagung.

Türmer. Sie sind inzwischen ein anderer geworden. Es sind nicht mehr die blutleeren, trockenen Reflexionen von früher. Wir setzen nun in Ihr Schaffen günstigere Hoffnungen und sehen gelegentlichen Beweisen anhaltenden Aufschwungs entgegen.

B—M. J. Der Inhalt beider Partituren ist in jeder Hinsicht gediegen. Sie zeigen sich vertraut mit den Forderungen eines guten Quartettsatzes und vermögen dank Ihrer vorgeschrittenen Satztechnik interessant zu gestalten.

K. A—elt, W. Ihre Arbeiten befriedigen leider nicht. Mit den beiden Orchesterpartituren haben Sie nutzlos Zeit vergeudet. Ebenso unbedeutend ist „Am Abend“. Die Geheimnisse wahrer schöpferischer Kunst sind Ihnen noch verborgen, wiewohl sich nicht leugnen läßt, daß ein Talent, das sich schon an größere Aufgaben heranwagt, auch der Entwicklung fähig sein muß.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Instrumentalmusik.

Chevillaro, Camille, op. 6: Ballade Symphonique, Partition d'Orchestre (format de Poche) 7 Fr. A. Durand & Fils, Paris.

Ropartz, J. Guy.: La Chasse du Prinze Arthur, Etude Symphonique, Partition d'Orchestre (format de Poche) 7 Fr. Ebenda.

Wagner, Richard: Album für Hausmusik, zum Gebrauch in Schulen, Musikinstituten und musikalischen Vereinigungen, 2. Folge, No. 3 Ouvertüre zu „Tannhäuser“, für Klavier zu 4 ms. und Violine nebst II. Violine u. Violoncello ad lib. eingerichtet von Dr. Heinrich Schmidt 3 M. Louis Oertel, Hannover.

Braun, Rudolf, op. 38: Quintett, e moll, 2 Violinen, Viola und 2 Violoncello, Partitur. Universal-Edition, Wien.

Marx, Joseph: Trio-Phantasie für Klavier, Violine u. Violoncell. Ebenda.

Müller-Hermann, J., op. 6: Streich-Quartett Es dur, Part. Ebenda.

Friedberger, E.: Streich-Quartett D dur, Part. Ebenda.

Smyth, Ethel: Streich-Quartett e moll, Partitur. Ebenda.

Hartmann, Phil.: Feierklänge, 50 klassische u. neue Stücke für Orgel oder Harm. 3 M. Karl Hochstein, Heidelberg.

Sor, Ferdinand: Ausgewählte Gitarre-Werke. Nach den Original-Ausgaben revidiert von Georg Meier, Heft I (leicht). N. Simrock, Berlin.

Schrock, F. A.: Praktischer Ratgeber zum Arrangieren von Harmoniumstimmen für Salon-Orchester. Carl Simon, Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 17

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ernst von Schuch †.

Ein Nachruf von Prof. OTTO URBACH (Dresden).

Dresden in Trauer und Bestürzung — am 10. Mai 1914 ist unser Stolz, unser vergötterter Liebling, unser *Schuch* in das Reich der ewigen Harmonien eingegangen. Nie mehr werden wir uns dem Zauber dieser ganz eigenartigen Persönlichkeit hingeben können, nie wieder wird uns jener Rausch des Entzückens erfassen, der von seinem Dirigentenstabe ausging, nie wieder werden wir die Meisterwerke in der ganz besonderen Weise zu hören bekommen, wie Er sie vermittelte! Was ist es, was wir an Schuch bewunderten, was uns jubeln und erzittern machte, wenn Er unsere Königliche Kapelle, unsere Oper leitete? Was war es, das jede Bühne, jedes Orchester zwangen, ihr Bestes zu geben, wenn sein Blick, seine Hand befahlen? — Nicht der berühmte Name, den haben andere auch! — Aber warum erklang unter seiner Leitung jedes Orchester, jede Bühnenaufführung gewissermaßen in Reinschrift? Warum spielte unter ihm die Kgl. Kapelle wie e i n Solist, ja wie der beste! mit diesem unvergeßlichen Wohllaut, mit diesem eindringlichen Gefühl, mit dieser höheren rhythmischen Freiheit, die in der stärksten rhythmischen Genauigkeit ihre Wurzeln hat, mit dieser wunderbaren Gleichzeitigkeit des Zusammenklangs und nicht zuletzt mit dieser wundervollen Reinheit der Intonation? Und was bewirkte diese spannende Gemeinschaftlichkeit zwischen Ausführenden und Hörern, sobald s e i n e hohe Gestalt am gewohnten Platze erschien? — Nicht der berühmte Name allein, ich wiederhole es: es war die Kraft seiner Persönlichkeit, es war die Ueberlegenheit, die von ihm ausstrahlte, es war mit einem Worte die ganze ungeheure zusammengedrängte Begabung — das Genie. Wenn Schuch dirigierte, „klappte“ alles! Seine Geschicklichkeit war dermaßen, daß er, wie man erzählt, in keiner der unzähligen Proben zur „Salome“ einen der ebenso zahlreichen Taktwechsel unsicher oder gar verkehrt angegeben hat. Und diese unfehlbare Sicherheit teilte sich dem ungeheuren Werkzeuge der Bühne mit, der Wille, zu siegen! Da unterblieb kein Einsatz, da gab es keine rohe Eigenmächtigkeit — wehe dem Unglücklichen, der etwas „verpatzt“ hätte! Das kleinste Versehen wurde mit rücksichtsloser Härte und Schärfe geahndet, der ganze Sturm eines leidenschaftlichen Temperamentes brach auf ihn los. Dieses leidenschaftliche T e m p e r a m e n t, die Grundlage aller Bühnenkunst, war der Grundzug des Schuchschen Wesens; im Lichte dieses jugendlichen Feuers erschienen wohlvertraute Werke oft wie neugeschaffen, erzeugten im Hörer eine atemlose Spannung, erschienen schwächere Werke auf eine höhere Stufe erhoben, wurden Niedrigkeiten geadelt, wurden aus Roheiten Aeußerungen eines überschwänglichen Gefühles. Dieses Temperament, so heftig und vernichtend es losbrechen konnte, so hinreißend liebenswürdig konnte es sein, und diese Liebenswürdigkeit im Verein mit weltmännischer Bildung und Geschliffenheit machten ihn zu einer so anziehenden, dem Theater so außerordentlich angepaßten Erscheinung. Ein gewisser Hauch des Unergründlichen war um ihn, rätselvolle Widersprüche barg sein Wesen . . . an schwerblütigen tiefgründigen Werken konnte er vorbeigehen und effektvolle Nichtigkeiten zum Siege führen . . . durch ihn wurde Dresden eine Zeitlang mit Qualvollalltäglichem überschüttet, wenn es italienischer Herkunft war — und andererseits war Er es wieder, der ein so stolz aufragendes Werk wie Draesekes „Herrat“ zum Leben erweckte und der die bewunderungswürdigsten Großtaten des letzten Jahrzehntes mit den glänzenden Uraufführungen der Richard Straußschen Musikdramen von Feuersnot bis zum Rosenkavalier vollbrachte. Dem machtvollen Glanze und dem Pathos Wagners wurde er ebenso gerecht wie der Vornehmheit und Feinheit Brahmsens; übrigens war die c moll-Symphonie Brahmsens am 24. April eins der letzten Werke, das er dirigiert hat: wer hätte bei dieser außerordentlichen, hinreißenden Aufführung wohl geglaubt, daß ein Todgeweihter sie 16 Tage vor seinem Ende leitete?

Eine besondere Betrachtung erfordert seine eigentümliche Begabung für das Graziöse, geistreich Anmutige, das in schnellen Rhythmen Dahinhuschende, mehr an der Oberfläche als in der Tiefe Wurzelnde, in schneller Leidenschaftlichkeit Auflodernde: so war er ein unübertroffener Dirigent der komischen Oper und wohl der beste aller Mozart-Dirigenten und wie geschaffen für die ältere und neuere ernste und heitere italienische Oper. Nicht ohne Grund wurden wir um unsere Aufführungen Puccinischer Werke beneidet: was anderswo unerträglich erschien, — in Dresden ward es unter Schuch zum Genuß.

Erklärlich wird dies außer durch Begabung und Neigung durch Lebenslauf und Jugendeindrücke. Ernst Schuch ist ein Sohn der steirischen Hauptstadt Graz und entstammt ihr zu einer Zeit, da es noch fast ganz im italienischen Sprachgebiet lag. Er ist dort am 23. Nov. 1847 geboren, lernte frühzeitig Violine und Klavier und ließ sich als Geiger bereits mit 7 Jahren, als Klavierspieler mit 9 Jahren öffentlich in seiner Vaterstadt hören.

Sein Vater, k. k. Staatsbeamter, ließ ihm die Wohltat einer höheren Bildung zukommen und das Gymnasium besuchen, das er nach dem Tode des Vaters in Marburg a. d. Drau vollendete, um juristischen Studien an der Grazer Universität obzuliegen. Die Grazer Oper dieser Zeit war italienisch, und Schuch hat ohne Zweifel in jener Zeit seinen Sinn für den italienischen Bel canto, überhaupt seine innerliche und starke Empfindung für jede melodische Wendung, worin ja der italienische Musiker dem deutschen überlegen ist, gebildet; ebenso hat er sicher schon aus jener Zeit die vorbildliche Behandlung der Rhythmik, sodann die verblüffende Sicherheit in der Handhabung des Kapellmeisterhandwerkes. Schon als Studiosus dirigierte er, und zwar den Akademischen Gesangverein seiner Vaterstadt, Musikstudien betrieb er bei *Eduard Stoltz*, später in Wien, wo er übrigens auch als stud. jur. immatrikuliert war, bei *Otto Dessoff*, dem bekannten dortigen Hofopernkapellmeister (später in Karlsruhe und Frankfurt a. M.) und Dirigenten der Philharmonischen Konzerte. Der juristischen Laufbahn entsagte Schuch erst 1867 in Breslau, als ihn Direktor *Lobe* an sein Theater berief. Kurze Engagements in Würzburg, Graz und Basel folgten, die Schuch schnell einen solchen Ruf verschafften, daß ihn *Pollini* 1872 für seine neugegründete italienische Operngesellschaft als ersten Kapellmeister verpflichtete. Gleich die erste Aufführung dieser „stagione", die Aufführung von Donizettis „Don Pasquale" am 19. März 1872 in Dresden wurde für Schuchs ganzes Leben entscheidend: der feurige und geschmeidige junge Dirigent wurde bereits am 1. August desselben Jahres an die Dresdner Hofoper als kgl. Musikdirektor verpflichtet und 1873 zum kgl. Kapellmeister ernannt, wo er zuerst neben Rietz, später neben Wüllner wirkte, u. a. auch 1875 Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" aufführte und 1882 nach dem wegen Kompetenzstreitigkeiten erfolgten Weggange Wüllners Generalmusikdirektor der Dresdner Hofoper wurde. 1875 vermählte er sich mit *Clementine Prochazka*, der Zierde der Dresdner Oper im Fache des Ziergesanges.

Den außerordentlichen Leistungen Schuchs entsprachen außerordentliche Ehrungen und Auszeichnungen: Kgl. Hofrat, Geheimer Hofrat durfte er sich nennen; berühmte Künstlervereinigungen, wie der Dresdner Tonkünstlerverein, ernannten ihn zum Ehrenmitglied und Ehrenpräsidenten; Opernkonkurrenzen, wie 1893 die Koburger, 1896 die Münchner, Männergesangswettstreite, wie die von Kassel und Frankfurt a. M., beriefen ihn zum Preisrichter, Opernfestspiele zum Dirigenten, wie Wiesbaden 1897; auch die Bühnen von Petersburg, Moskau, Monte Carlo, soviel ich weiß auch italienische und amerikanische Opernhäuser verpflichteten ihn als Gastdirigenten. Hohe Orden wurden ihm verliehen: durch den Orden der Eisernen Krone erhob ihn 1897 der Kaiser von Oesterreich in den erblichen Adelsstand mit dem Prädikat *Edler von Schuch*.

Auffallend erscheint, daß er nie in Bayreuth dirigiert hat, wo es doch bekannt ist, daß Wagner ihn sehr geschätzt hat; soll dieser doch nach einer Aufführung des „Rienzi" beim Pilsner (bei Kneist auf der Großen Brüdergasse) über Schuch den Witz gemacht haben, „er sei der einzige Schuh, der ihn nicht drücke." Trotzdem auch seine Sänger, wie Therese Malten, Marie Wittich, Scheidemantel, Perron u. a., häufige Gäste auf dem Festspielhügel waren und trotzdem an ihn wiederholt Einladungen ergingen, hat er keine Aufführung in Bayreuth geleitet. Desto größer war sein Ehrgeiz, die Wagner-Aufführungen in Dresden möglichst glanzvoll zu gestalten — und wie ihm das gelungen ist, das brauche ich niemandem zu beschreiben, der auch nur eine miterlebt hat.

Ein gütiges Geschick ließ ihn 42 Jahre an der Dresdner Hofoper wirken, an dem Platze, an dem einst Hans Leo Haßler, Heinrich Schütz, Adolf Hesse, Carl Maria von Weber und Richard Wagner Unvergängliches schufen; war ihm auch die schöpferische Tätigkeit in größerem Umfange versagt, so steht als Nachschaffender er doch gewiß den Größten gleich und war allzeit ein Mehrer des Ruhmes des ihm unterstellten ehrwürdigen Kunstinstitutes.

* * *

Die Beisetzung des toten Dresdner Generalmusikdirektors gab ein weiteres Bild von der Bedeutung des Musikers und seiner künstlerischen Wertschätzung. Die Zeitungen wußten davon zu berichten. Auch zahlreiche Beileidstelegramme waren eingegangen, so vom Hofoperndirektor Gregor in Wien, Professor Ochs, Geheimrat Lautenburg, Leo Blech, Paul Lindau, ferner vom Vorstande der Dresdner Königlichen Musikkapelle Hausminister v. Metzsch, Grafen Hochberg, Nicodé, Therese Malten. Richard Strauß, der wegen der Aufführung seiner Josephs-Legende in Paris weilte, ist vom Tode Schuchs, der ihn mit am stärksten gefördert hat, besonders schmerzlich erschüttert worden. Ernst Schuch ist rasch gestorben; obgleich sein Befinden ernst war, glaubte man nicht an ein nahes Ende, das plötzlich abends nach 6 Uhr eintrat. Dem auf der Jagd weilenden König von Sachsen wurde sofort Mitteilung vom Ableben seines Generalmusikdirektors gemacht. — Der Kaiser hatte an den Grafen Seebach aus Wiesbaden folgendes Telegramm gerichtet: „Ich bedaure aufrichtig den Tod des hochverdienten Generalmusikdirektors v. Schuch. Vor einem Jahre sah ich ihn zum letzten Male in Frankfurt a. M. bei dem Sängerwettstreit und konnte hier erneut seine große Begabung und sein sicheres Urteil schätzen. Welch ein Verlust für Dresden und die ganze musikalische Welt! Wollen Sie den Angehörigen des Dahingeschiedenen meine herzliche Teilnahme aussprechen, insonderheit seiner so talentvollen Tochter. Wilhelm." —

Wie Schuch „entdeckt" wurde, darüber weiß die Tochter *Theodor Lobes*, Fräulein Trude Lobe, im „Berl. Tagebl." zu erzählen: „Mein Vater war damals Direktor des Breslauer Stadttheaters und reiste nach Wien, um sich auf einer Agentur eine Sängerin anzuhören. Als er hinkam, fehlte der Klavierspieler, und ein Ersatz war so schnell nicht zu finden. Da meinte ein Angestellter der Agentur: Drüben im Kaffeehaus sitze um diese Zeit immer ein Student, der so fabelhaft musikalisch sei, daß er mit Leichtigkeit die Dame begleiten könne. Mein Vater meinte, das könne man ja einmal versuchen, und richtig erschien nach kurzer Zeit ein schmächtiger, blasser Jüngling, der sich sofort ans Klavier setzte und in so genialer Weise begleitete, daß mein Vater die Sängerin vollständig vergaß und nur Augen und Ohren für den Klavierspieler hatte.

Als die Probe beendet war, fragte er ihn, warum er sich bei seiner eminenten Begabung nicht vollständig der Musik widme. Darauf ein großer Tränenausbruch des jungen Mannes — es sei sein sehnlichster Wunsch, aber seine Eltern erlaubten es nicht, er solle absolut Jurist werden. Er studiere zwar Musik nebenbei, aber sein ganzes Sehnen und Dichten ginge darauf aus, Musiker zu werden. Mein Vater gab ihm daraufhin seine Karte und sagte ihm, falls es ihm doch gelingen sollte, die Eltern umzustimmen, solle er zu ihm nach Breslau kommen, er könne jeden Tag ein Engagement bei ihm haben.

Ein paar Wochen später kam er auch wirklich an, er habe die Juristerei an den Nagel gehängt, sei von zu Hause durchgebrannt, und da wäre er. Er wurde auch gleich engagiert, erst als Korrepetitor, aber es dauerte nicht lange, dann durfte er kleine Balletts und Possen dirigieren und später hier und da eine Oper. Mit rührender Dankbarkeit hing er an meinem Vater, und meinem Vater hat sein Leben lang kaum eine Talententdeckung so viel Freude gemacht, wie die von Ernst Schuch.

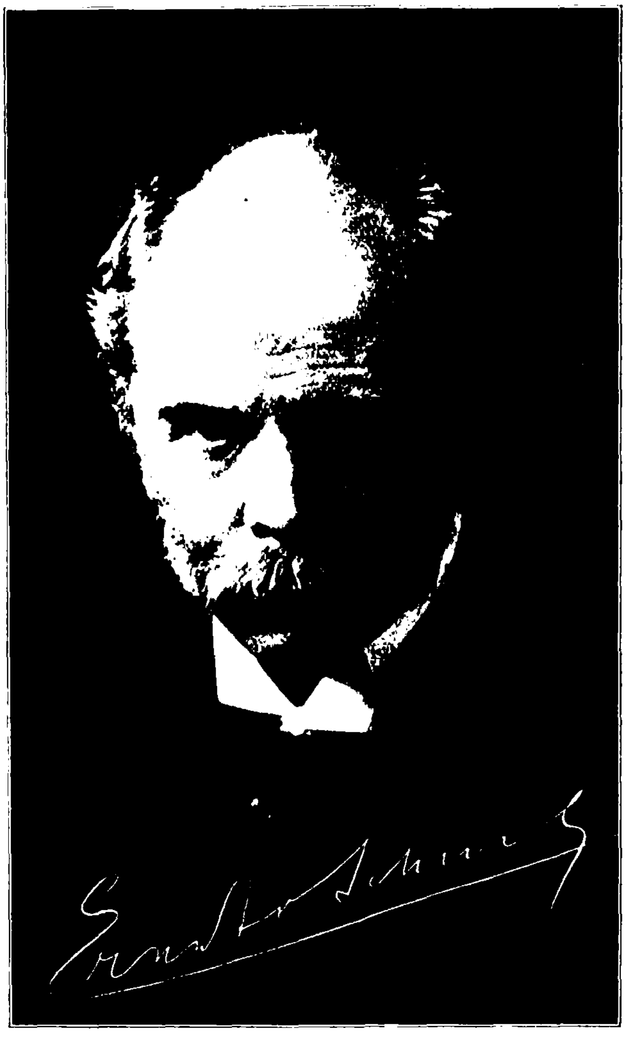
Ein merkwürdiger Zufall will es, daß beide Männer, die sich in Wien kennen gelernt haben, in dem kleinen sächsischen Ort Kötzschenbroda auf demselben Friedhof zur ewigen Ruhe gebettet sind."

Führer durch die Literatur für eine Geige allein.

Von OTTO VOIGT (Köslin i. P.).

(Schluß.)

Vor uns liegt das Buch: „Von der Violine" von Paul Stoeving, das so unterhaltend, tief und poetisch das Werden der Violine erzählt. Aus dem Buche kann man sich viel Anregung holen und die reine Streichmusik lieben lernen, die im Streichinstrumenten-Solo, -Duo, -Trio, -Quartett usw. ohne Einmischung des Klaviers bekanntlich von Kennern am meisten geschätzt und mit Feinschmeckergenuß gespielt wird. Wenn zum Quartett der vierte Mann ausgeblieben ist, spielen die Liebhaber Streichtrios, blieb auch noch der andere vom Quartett aus, so ergreifen wohl die beiden nachbleibenden das Duo (sei es für Geige und Viola, oder zwei Violinen, oder für Violoncello und eine Geige); ist gar e i n Geiger ganz verlassen, nun, dann tröste er sich mit seiner vermeintlichen Stradivario, Guarnerius oder Amati, und greife zur Literatur für Violine allein. Er wird auch hier die Wonne des kleinen Zauberinstruments, der Geige, spüren und genug Werke finden, die ihm eine entzückende Zwiesprache mit einem musikalischen Freunde (hier dem Komponisten) gewähren. Wir können ihm viele schöne Werke von Meisterhand empfehlen und fahren nun fort in der Besprechung der Literatur für die Violine allein.



ERNST v. SCHUCH †.
Photogr. M. Herzfeld, Dresden.

F. W. Rust (1822—1892) komponierte mehrere Sonaten für Geige allein. Er wandelte in den Bahnen seines großen Vorgängers J. S. Bach, der ja auch Thomaskantor in Leipzig war. Die eine, bekanntere Sonate für Violine solo ist von Ferd. David herausgegeben und mit einer Klavierbegleitung versehen, in der Art, wie Mendelssohn und Schumann die Solosonaten von J. S. Bach bearbeiteten. Wir und der musikgeschichtlich wohlbegründete allgemeine Geschmack nehmen die Werke so hin, wie der Komponist sie geschaffen hat, auch wenn sie nackt und bloß in reiner Schönheit für Geige allein erscheinen. Das Kleid einer Klavierbegleitung wünschen wir Geiger ihnen gar nicht! Wer die Solo-Sonaten J. S. Bachs von Jos. Joachim gehört hat (moderne Künstler nicht ausgeschlossen), der wird es verstehen, daß er keine Begleitung verwendete, sondern o h n e Klavier die allein auf sich selbst beruhenden Werke vortrug. Rusts Sonate d moll ist eine Zwitterform, zwischen altitalienischer Sonate und Suite. Der langsame Satz kommt zuerst, und diesem Präludium folgt die Fuge, wie in der altitalienischen Form, dann aber folgen Gigue, Chaconne, Gigue, Courante, Gigue. Die wiederkehrende Gigue verleiht dem ohne Unterbrechung zu spielenden dritten Teile einen rondoartigen Charakter, wobei die eingefügte Chaconne und die Courante die Zwischensätze vertreten. Eine geschlossene Rondoform ist aber nicht erreicht: wie gesagt, das Stück ist eine Zwitterform. Der Wert der Arbeit ist sehr hochstehend, wie es bei einem Thomaskantor in Leipzig nicht anders zu erwarten ist.

Die zweite Sonate (von Singer herausgegeben) hat ähnliche Zwitterform, auch sie vereinigt alte Sonatenform mit der Suite.

Singer hat die Kadenzen sehr schön ausgeführt, so daß diese B dur-Sonate ein äußerst dankbares, dabei vornehmes Konzertstück geworden ist, das den Solisten ebenso zur Geltung bringt, wie z. B. ein klassisches Violinkonzert. Die Tonart B dur ist fein gewählt und bietet neue Kombinationen für die Harmonien, die angenehm auffallen, da die Sonate die einzige aus B dur ist in unserer Literatur. Das Fugenthema hat moderneren Charakter, es gleicht mehr einem Thema aus der Zeit der Wiener Klassiker oder Stamitz', als den Themen der Zeit Bachs, Händels, Tartinis, Corellis. Darauf folgt eine Aria auf den beiden tiefen Saiten, die gesangreich gegen die vier Doubleteile (Variationen) absticht und als Schluß wiederkehrt. Bourée, Couplet, Gigue vervollständigen den dankbaren Ausklang des Werkes, welches virtuos wirkt, ohne übermäßig schwer zu sein, und musikalischen Wert besitzt. Auch diese Werke können und wollen ihren Zeitcharakter nicht verschweigen, sie sind eine Wiederbelebung alter Formen und füllen diese mit individuellem Inhalt an, der, wie die ganze musikalische Persönlichkeit Rusts, höchst vornehm und geistreich ist, jedoch nicht gerade Genialisches an sich trägt.

Der Zeit nach folgt nun *Ferd. Davids* op. 43, Suite für Geige allein. 1. Menuett, 2. Gavotte, 3. Siciliano, 4. Gigue. Der Stil des reizenden Werkchens ist bestimmt durch die Renaissance Bachscher Motive, die aber in weicher Gestalt wiederkehren und den Stempel Mendelssohnscher Lyrik an sich tragen. Die Tonart g moll wird für Violine allein sehr bevorzugt. Die Gründe dafür liegen nahe: Leere Saiten können die Klangschönheit in den Hauptakkorden sehr befördern, und die so schwer zu erreichende Polyphonie ist nicht gefährdet durch allzurauhe Bogenstriche und unausführbare Griffe. Aus diesen Gründen finden wir noch mehr Werke, die aus der Tonart g moll gehen. Joseph Joachim hat außer seinen schönen Kadenzen zum Beethovenschen und Brahmsschen Konzert keine Kompositionen für Violine allein hinterlassen. In seinem ungarischen Konzert, das entschieden noch eine Zukunft hat, kommen in der Kadenz solch eigenartige Stellen vor, die einen ganz eigenen Stil der Violintechnik verraten, daß wir bedauern müssen, diesen Stil nur in Kadenzen, und nicht in einem eigenen Werke für Soloviolíne weiter entwickelt zu sehen. Seine Melodienerfindung und Kompositionstechnik müssen wir höher einschätzen, als die sämtlicher bisher genannter Geiger; und ihn direkt neben Tartini und Spohr stellen.

Es liegen nun noch einige Transkriptionen von Léon

de *Saint-Lubin* vor, zum Konzertvortrage bezeichnet von *Emil Kroß*. 1. op. 46 die Fantasie über ein Thema aus Lucia di Lammermoor. Sie ist im Ernstschen Stil komponiert. Ebenso die Fantasie über das Beethovensche Lied „Adelaide", das nach ähnlichen Grundsätzen wie der Ernstsche „Erlkönig" zu kritisieren ist. Zweifelsohne sind diese beiden Sachen aber äußerst dankbar und zum Studium sehr zu empfehlen. Schade daß nicht Originalmelodien statt der Uebertragungen geboten sind!

Die großen Komponisten Mendelssohn, Schumann, Brahms, haben uns ebensowenig Werke für Violine allein hinterlassen, als die klassischen Kammermusikkomponisten Haydn, Mozart, Beethoven. Duette für verschiedene Instrumente (meistens Blasinstrumente), deren Uebertragung für entsprechende Streichinstrumente sie selber gestatteten, sind vorhanden. Diese Heroen der Tonkunst standen dem speziellen Violinspiel (außer Mozart in seiner Jugend) nicht so nahe, wie Joh. Seb. Bach, der ja selber eine Zeitlang Konzertmeister war. Den großen Helden der Tonkunst lag ihre Vorliebe für reicheres und reichstes Material so nahe, daß wir Beispiele nennen könnten, wo ihnen selbst das Klavier nicht mehr genügte, und geborene Klavierkomponisten das anfangs bevorzugte Klavier gegen das Orchestermaterial zurücktreten lassen.

Etwa zwanzig große und größere Werke lassen sich nun in neuerer und neuester Zeit noch anführen, und es lohnt sich darüber zu berichten.

Zu einer Zeit, wo kein Geiger etwas herausgab, schrieb ein Vokalkomponist eine Suite für die Violine allein in G dur. Es ist die siebensätzige Suite von *Max Stange* (Verlag: Raabe & Plothow, Berlin W.) gemeint. Gesangreich fließen die natürlichen, ungekünstelten Themen dahin, und selbst die Passagen z. B. in der Allemande, Courante, Gigue sind noch melodiös zu nennen. Sarabande und Air bevorzugen den celloartigen Gesang der G-Saite und treffen die charakteristischste Eigentümlichkeit der Geige besser als manches Werk, welches von einem Geiger herstammt.

Auch *Emile Sauret* hat als op. 68 eine Suite komponiert, sie ist seinem Freunde Henri Marteau gewidmet, und steht wieder in g moll. Auffällig schwungvoll ist der letzte und vierte Satz. In prachtvollen, rauschenden g moll-Figuren beginnt und endigt er, dazwischengeworfene, die Viertel hervorhebende Terzen verhalten sich melodiebildend zu den begleitenden Sechzehnteln. Die poetische Idee gleicht einem ernsten dahinströmenden Gebirgsbach, schäumend über Hindernisse in ernster Natur dahinplätschernd. Ein Andante cantabile ist in seiner Art ebenso hübsch, es ist sehr stimmungsvoll und gesangvoll. Wir wissen, daß diese gesangreichen Stücke für Geige allein seltener vorkommen, schon deshalb ist es wertvoll! Satz II soll con spirito vorgetragen werden, und verläuft lustig und frisch. Satz I, ein Andante maestoso, bringt bekanntere g moll-Stimmung, ist aber geistvoll erdacht und wird unterbrochen durch eine durch Nachahmungen interessierende D dur-Melodie. Alles zusammen betrachtet ein spielfreudig abgefaßtes, wertvolles Werk, welches durchaus zu empfehlen ist!

Humoristisch, karnevalistisch und pikant ist besonders No. 1 der beiden „Extempore" genannten Programmzugaben von *Jean Pechan*. Gesund und geigerisch frisch zugreifend, sind diese beiden Stücke lustig zu spielen und angenehm zu hören, werden daher ihre Wirkung nicht verfehlen.

Richard Barth, der hochverdiente Dirigent in Hamburg, wurde auch angezogen von dem Problem der Geigenmusik ohne Begleitung. Er veröffentlichte als op. 21 eine Ciacona. Dieselbe müssen wir sehr hoch einschätzen, denn kontrapunktische Arbeit, Kenntnis der Geige und Erfindungsreichtum verbinden sich hier zu einem Ganzen, welches durchaus eine kompositorische Leistung genannt zu werden verdient. Das Werk ist noch mehr aus der Natur der Geige heraus geboren als Max Regers Ciaconen und steht sehr hoch im Werte da. Eins der bedeutendsten Stücke für Geige allein überhaupt!

Max Reger brachte vor etwa zehn Jahren die Frage ins Rollen, ob eigentlich noch in unserer Zeit, bei all den großartigen symphonischen und dramatischen Werken eine einzige Geige etwas zu sagen habe? Und er hat die Frage so kräftig bejaht, daß er jetzt schon recht viele Nachfolger gefunden hat, die auch für eine Geige schreiben. Jetzt weiß man es wieder, daß das schöne Instrument, die Violine, sich trotz Rich. Wagner, der sie nur im „Plural" kennen wollte, noch immer, wie vorher die Menschen bezaubert, auch wenn sie allein gespielt wird! Wir erinnern an das Zitat zu Anfang unseres Aufsatzes: „Wer hätte nicht den Zauber empfunden, der einer schönen Violine eigen ist? Sie scheint kein lebloser Stoff zu sein, sondern eine schlummernde Seele zu bergen." Diese Seele ist geweckt und durch die Werke redet jetzt Seele zu Seele, bedeutende Menschen zu uns allen. Das folgende Gedicht von Friedrich Hebbel spricht vollendet aus, was wir sagen möchten:

Auf eine Violine.

Wenn deine Wunderklänge
Den Saiten rasch entfliehen
Und rauschend im Gedränge
An mir vorüberziehn:
Da wird's in Herzenstiefen
So wohl mir und so bang,
Als ob da drinnen schliefen
Viel Brüder zu jedem Klang.

Da denk' ich wohl zuweilen:
Ach wär sie doch belebt!
Da würde alles heilen,
Was jetzt zu reißen bebt!
Da wär der Freund gefunden,
Der deinen Schmerz versteht,
Der blutet an gleichen Wunden,
Der lächelnd mit dir vergeht!

Doch wenn ich recht bedenke,
Wenn ich ins Labyrinth
Der Töne mich versenke,
Die dir entklungen sind —
Da ruf' ich aus mit Tränen:
Bleib ewig unbewußt!
Solch Weh und solch ein Sehnen
Trägt keine lebendige Brust.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist ein großer Verehrer Max Regers durch seine Orgelwerke geworden, in denen er nicht nur die geniale umfassende Technik auf den ersten Blick bewundern mußte, sondern auch die geniale Vertiefung des Komponisten in den Ausdruck. Näher auf die Orgelwerke einzugehen ist hier nicht meine Aufgabe; aber auch die Solosonaten für Geige, bei denen nicht die poetische Erklärung unter oder über den Noten steht, wie bei manchen Orgelwerken, sind voll von poetischem Ausdruck. Man muß aber erst ein gewisses Verhältnis zu ihnen gewonnen haben. Wer nach einmaligem Hören oder Durchspielen ein Urteil fällt, ist voreilig, wie solches auch z. B. bei Brahmsschen Kompositionen voreilig genannt werden muß. Zuerst ist mir das Larghetto aus der 2. Sonate lieb geworden. Es enthält durchaus eine geschlossene ernste Stimmung fest, und wenn am Schluß das Anfangsthema wiederkehrt, hat man das Gefühl, als ob man es nun, nachdem der Tondichter sich darüber verbreitet hatte, ganz erneut auffaßt; es ist einem nun erklärt worden, und infolgedessen reden seine ernsten Töne auch deutlicher als zu Anfang. Die schnellen Sätze sind graziös und gefallen, je länger man sie kennt, desto besser. Kunst für Kenner und Künstler wird der größte Teil der Kammermusik ja überhaupt bleiben! Als nächstes Werk lernte ich das großartige Grave (Ciaconna oder Passacaglio) aus der 7. Sonate kennen, die Ossip Schnirlin gewidmet ist. Die Bildung des schönen Themas ist an und für sich merkwürdig ohne unnatürlich zu wirken. Es hat die erste größere Cäsur auf dem 5. und schließt auf dem 9. Takt. Die große Reihe von Varianten ist ungemein fesselnd

aufgebaut. Ein Prachtstück für unser Instrument, an welches wir auch die Zuhörer unschwer gewöhnen können!

Uns erscheinen im allgemeinen auch die Hauptallegrosätze leichter zugänglich als die Bachschen Fugen für Soloviqline, man soll nur erst die knorrigen Themengebilde sich ordentlich einprägen. Volkstümliche Melodien, wie bei Bach in den Bourées, Gavotten und Menuetten kommen nicht vor, aber freudige Rhythmen genug. Dem Trivialen geht Reger bekanntlich geflissentlich aus dem Wege. Sonate VI ist durchweg sehr frisch und selbst das kleine Andante in e moll, ein Canon im Einklange, hat noch durch den $^3/_4$-Takt einen fortgehenden Rhythmus. Sonate V ist Henri Petri gewidmet und spielt sich famos! Ein großes Larghetto läßt die weichere Seite der Geige auch zur Geltung kommen. Sonate IV in h moll, Karl Halir zugeeignet, ist ernster, enthält aber als Gegensatz ein Codamotiv mit lustigen Terzentonleitern im Staccato. Nach dem wunderbaren Gesang des Larghetto con moto folgt ein lustiges Scherzo mit Trio, den Abschluß macht ein energisches Allegro mit fugiertem, chromatischem Thema.

Sonate III, Hugo Heermann gewidmet, fällt durch das erste ausdrucksvoll singende Allegrothema in B dur auf. Es ist einstimmig und doch so entzückend. Hier finden sich die scharfen Akkordbrechungen nicht so gehäuft, die so oft den Eindruck einer an den Haaren herbeigezogenen Mehrstimmigkeit erwecken. Ein Prestissimo-Scherzo fliegt jetzt vorüber und läßt im Trio eine ausdrucksvolle, schnelle in Terzen und Sexten begleitete Walzerweise hören. Vivace endigt diese stürmische B dur-Sonate, die mit Oktavengängen am Schluß ausgestattet ist und gefällig zu nennen wäre, wenn man dies Wort nicht mit „trivial" verwechseln will. Die Sonate No. 1 folgt mehr der Bachschen (italienischen) Sonatenform. Ein pathetisches Grave beginnt. Schon das prächtige Notenbild zeigt schön geschwungene Linien, und die Stärkegrade steigen von *pp* bis zum *ff*; alle Saiten, Höhe und Tiefe sind in Bewegung gesetzt. Vivace und in prickelndem Takt läuft ein kleines scherzoartiges Gebilde vorbei, und ein Andante mit etwas Siciliano-Rhythmus folgt, länger und singbar ausgesponnen. Eine richtige Fuge in Bachscher aber modernisierter Art beschließt diese Sonate.

Das bereits erwähnte Präludium und Fuge G dur (frei bearbeitet nach J. S. Bach) ist ein äußerst spielfreudiges Stück, zu dem die Geiger stets zurückkehren werden.

Präludium und Fuge h moll (seinem lieben Henri Marteau zum 8. April 1909 gewidmet) ist ebenfalls ein Prachtstück. Persönlicher Geschmack mögen es uns dem Präludium und Fuge No. 3 (auch Marteau zur Erinnerung an den 7.—9. Mai 1910) vorziehen lassen; jedoch ist das Werk ebensogut gearbeitet und bewundernswert aufgebaut. Die Ciaconne g moll ist weniger zugänglich. Aehnlich wie das Regersche Violinkonzert mit Orchester ist dies op. 117 No. 4 eine hochinteressante Aufgabe für Violinisten, die aber wohl nur Wenige restlos und klangschön lösen. Reger ist hier ein Despot, der ein wenig tyrannisiert. Er geht über die einmal von Natur begrenzten Mittel der Geige wenn sie klangschön bleiben soll, hinweg; doch das hat ja Beethoven auch getan. Wir wollen bei dem großen Meister nicht Splitterrichterei treiben, sondern dem überragenden Geiste uns bescheiden vertrauend hingeben. Wer Reger kennen gelernt hat, als Orgelspieler, Improvisator, Klavierspieler, Dirigent, weiß, wie poetisch er seine Werke zu gestalten vermag, und wir müssen den zuerst spröde erscheinenden Tönen Weichheit und poetische Verklärung verleihen, genau so wie er es selber uns vormacht. Unvergleichlich schön, zart und gewaltig, haben wir ihn improvisieren hören auf der Orgel. Es war ganz chromatisch wie seine Werke, aber immer warm empfunden und nicht konstruierte Musik. Also s o i n d e r A r t von ihm lernen wie seine Werke gespielt werden sollen! Das ist unsere Aufgabe!

Sigfrid Karg-Elerts Sonate und Suite für Geige allein (J. Schmuller und G. Havemann gewidmet) zeigen deutlich die Spuren des Reger-Stils. Diese beiden Kompositionen erreichen jedoch nicht die innere Geschlossenheit des großen Orgelmeisters. Wir wollen nicht Karg-Elerts Bestrebungen um das Harmonium damit berühren, auch nicht das Urteil auf andere Werke ausdehnen, etwa auf die Orgelsachen, wo er zu Hause ist, jedoch ist außer den langsamen Sätzen und einigen guten Einfällen in den Violinsolokompositionen nicht viel erquickende Musik zu finden. Ebenso müssen wir die „symphonischen Variationen" für Geige allein von *Pecoud* in gleicher Weise beurteilen. Aeußerst gesucht und versehen mit übermodernen Künsteleien ohne Natürlichkeit!

Julius Weismann hat als op. 30 eine Sonate für Violine allein herausgegeben (im Wunderhorn-Verlag-München erschienen und Anna Hegner gewidmet). Das Stück baut sich auf Themen auf, die uns schon ein etwas befreundetes Gesicht zeigen, wahrt die vertraute Sonatenform, und ist gut für Geige geschrieben, ohne neue Klangwirkungen zu versuchen. So ist denn in dem Werke nichts mißglückt, sondern geschickt in den alten Bahnen weitergearbeitet mit Erfolg.

Bei Fischer und Jagenberg (Köln) erschien Oktober 1910 eine Paul Thoma gewidmete Sonate für Violine solo in a moll von *Reinhardt Oppel* als op. 12. Sie bewegt sich in ähnlichen Bahnen wie die vorgenannte Sonate. Die Form ähnelt der italienischen Sonatenform eher, als der neuerer Zeit. Mit einem Grave beginnt sie. Genau wie in der altitalienischen Form in zwei größeren Teilen die wiederholt werden. Auch das dort beliebte Seufzermotiv kommt vor. Jedoch sind die melodischen Intervalle und der Umfang der Geigenstimme moderneren Verhältnissen entsprechend. Es folgt ein kurzes Allegro (sehr leidenschaftlich), welches die Form eines Scherzo mit Trio hat. Es ist gesund, nobel und ansprechend. Drittens kommt ein Thema und Variationen. Das Thema erscheint breit und ausdrucksvoll ganz auf der G-Saite, also einstimmig. $^6/_4$- und $^8/_4$-Takt greifen ineinander. Die Variationen sind geistvoll komponiert und im wirkungsvollen dreistimmigen Satz schließt die letzte.

Als No. 4 hören wir ein hübsches Andante in dreiteiliger Form. Das Finale steht in D dur, Allegro moderato. Mit



Schuch am Dirigentenpult.
Nach einem Gemälde von Prof. Robert Sterl, Dresden.

kräftigen Rhythmen beschließt es wirkungsvoll die Sonate. Im ganzen überblickt, hat sie so viel des Interessanten, daß es sich lohnt, sie zu studieren.

Alle neueren Werke für die Solovioline gehen mehr auf Wiederbelebung älterer Typen aus. Die Errungenschaften der Wiener Klassiker, das „singende Allegro" fehlt allen. Die Technik des schönsten Gesangsinstruments erscheint hier gefesselt durch die notgedrungen anerkannte Mehrstimmigkeit. Einerseits mußte man diese auf alle Fälle haben, und deshalb die in der Einstimmigkeit (höchstens Zweistimmigkeit) zu erreichende modern singende Cantilene der schnellen Sätze preisgeben. Regers Stil ist ja ohnehin so knorrig, daß es bei den Solosonaten nicht besonders auffällt, aber auch andere Tondichter singen hier nicht so (in den Allegrosätzen) als da, wo die Geige sich nicht um Begleitung zu kümmern braucht, sondern wo diese ein anderes Instrument übernimmt. So müssen wir bei einer Geige uns von vornherein auf eine Einschränkung gefaßt machen, weil es in der Natur der Sache und des Instruments liegt.

Ganz neue Erscheinungen sind: Rezitativo und Scherzo-Caprice für Violine allein von *Fritz Kreisler*. So geschickt dieser Virtuose sein Instrument kennt, so wenig können wir dies Werk als ganz gelungen bezeichnen. Als interessantes Studienwerk für Doppelgriffe können wir es empfehlen. Zuletzt erschienen ist wohl ein „Konzert für Violine allein" von *Paul Ertel* op. 17. Der Begriff des Konzertierens, der nun einmal seit Händel, Bach, Mozart und Beethoven sowie den Romantikern, Brahms, und neueren Tondichtern in nicht mißzuverstehender Weise festgelegt ist, wird durch dies einzige Konzert für die Solovioline nicht umgestoßen, sondern nur um so markanter hervorgehoben. Es ist nämlich von konzertierenden Gegensätzen verschiedener Klangkörper darin nicht die Rede. Ob dies überhaupt auf einer Violine möglich ist, ist bis jetzt noch eine offene Frage. Bisher hat man deswegen nur Sonaten und Suiten und einzelne Stücke geschrieben. Man könnte sich höchstens das Konzertieren auf einer Violine so denken, daß vielleicht tiefere und höhere Klangpartien miteinander wettstreiten gleichsam als Tutti und Solo. Da der ganze Begriff des Konzertierens also in diesem Werke fehlt und es auch sonst unzulänglich abgefaßt ist, kann man es ebenso als totgeboren erklären, wie Burmesters Versuch, eine Sonate von Bach zu einem Violinkonzert umzuarbeiten.

* * *

Nachträglich zu erwähnen sind noch: *Edm. Singer*, Prélude op. 5 (Kistner). *Rich. Hofmann*, Spanische Tanzweisen op. 76 (Leipzig, bei Dietrich).

Inzwischen sind noch erschienen: *Pisendel, Joh. Georg*, Sonate a Violino solo senza Basso; Neuausgabe von B. Studeny (Wunderhorn-Verlag). *Halvorsen*, Slatter, Norwegische Bauerntänze (Edition Peters). *J. Scott*, Skinner, The Scottisch Violinist (Glasgow: Bayley & Fergenson). *E. Singer* op. 8, Arpeggio für Violine solo. *Joachim*, Schottische Melodie.

Außerdem ist unseres Wissens bis heute nichts Neues für unsere Literatur erschienen, und wenn auch der Zuwachs der letzten Zeit nicht immer einen großen Gewinn bedeutete, so ist allein schon die Beschäftigung von allen Seiten mit der schönen Kunst der Komposition für Solovioline freudig zu begrüßen.

Vivant sequentes!

Opernkritik und Reportage.[1]

Die Tätigkeit des Verbandes Deutscher Musikkritiker ist nach § 2 der Satzung auch gerichtet auf die Kontrolle und Besserung der künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker und Stellungnahme gegen Mißstände in ihrem Berufsleben. Bei seinen Bestrebungen darf der Verband seine Aufmerksamkeit nicht, wie leicht angenommen wird, in erster Linie auf die Zustände bei kleineren Provinzblättern lenken; auch die großen Zeitungen der Hauptstädte geben oft genug Anlaß, ein Eingreifen des Verbandes nötig erscheinen zu lassen. Das zeigen wieder einmal deutlich Vorgänge, die sich auf dem Gebiete der Opernkritik im „Berliner Lokal-Anzeiger" in den letzten Monaten abgespielt haben. Da die regelmäßige Lektüre dieser Zeitung nicht zu den durch § 4 der Satzung den Verbandsmitgliedern auferlegten Pflichten gehört und die Fachzeitschriften mit einer Ausnahme die bemerkenswerten Vorgänge mit Schweigen übergangen haben, wird vielen Verbandsmitgliedern der Sachverhalt unbekannt sein. Es bedarf daher einer eingehenden Darstellung der Angelegenheit an dieser Stelle.

Ueber die erste Aufführung des Bühnenspiels „Das Nothemd" von Viktor v. Woikowsky-Biedau im Deutschen Opernhause zu Charlottenburg berichtete in der Morgennummer des „B. L.-A." vom 13. November 1913 unter der Rubrik „Theater und Musik" an erster Stelle der ständige Opernreferent der Zeitung: H. N., der auch der vorangegangenen Uraufführung des Werkes in Dessau beigewohnt hatte. Er stellte „eine freundliche Aufnahme", „Beifall und Hervorrufe" fest; „aber einen so starken Erfolg wie bei der Dessauer Uraufführung fand das Werk nicht." Den Grund hierfür sieht H. N. in der Aufführung, die er im einzelnen bespricht. Das Urteil über die Musik beschließt den Bericht:

„... die schwachen Seiten der Musik traten mehr hervor, als ihre guten. Man empfand stärker, daß die Rollen zwischen den menschlichen Stimmen und dem Orchester nicht richtig verteilt sind, daß gerade deshalb manchmal die erwartete dramatische Wirkung ausbleibt, und die Szenen, in denen der Gesang von höherem melodischen Schwunge getragen wird, sowie die in ihrem volkstümlichen Gepräge reizvollen Chöre und Tänze erschienen mehr als gelungene Einzelheiten denn als wesentliche Bestandteile eines Werkes, in dem Schwächen und Vorzüge einander die Wage halten. Trotzalledem gewann man wieder den Eindruck, daß „Das Nothemd" gegenüber den früheren Bühnenwerken des Dichterkomponisten Woikowsky einen ganz erheblichen Fortschritt bedeutet."

Man sieht, H. N. steht dem Werke wohlwollend gegenüber; wer zu lesen versteht und den üblichen Premierenrummel in Betracht zieht, wird aus der Besprechung die richtige Vorstellung von dem Eindrucke gewinnen, den die Oper gemacht hat.

Ein besonderes Interesse brachte die Schriftleitung des B. L.-A. aus unbekannten Gründen der Oper oder ihrem Komponisten entgegen: sie ließ dem Berichte ihres Opernkritikers unmittelbar, nicht etwa im lokalen Teile, ein Referat ihres Festreporters A. H. über diese Premiere als „gesellschaftliches Ereignis" folgen. Es kann dahingestellt bleiben, ob wirklich der Frack häufiger als Bekleidungsstück sichtbar war, als bei sonstigen Premieren im Deutschen Opernhause, und ob die drei namhaft gemachten Damen nicht auch sonst manchmal „zu den Sangesgästen im Zuschauerraum" gehören; man mag auch darüber hinweggehen, daß die Ausdehnung des A. H.-Berichtes nicht viel hinter der der eigentlichen Opernkritik zurückbleibt, und es mit einem Lächeln hinnehmen, daß A. H. den von H. N. konstatierten „freundlichen Erfolg" bei dem sich „kühler verhaltenden" Publikum in eine so „warme Aufnahme" der „freudigen" Zuhörerschaft verwandelt. Bedenklicher mutet es an, wenn A. H., seine Reporterbefugnisse überschreitend, v. Woikowsky-Biedau — gleichviel ob richtig oder falsch — als einen Komponisten bezeichnet, „dessen

[1] *Anm. der Red.* Wir bringen hiermit einen Artikel zur weiteren Kenntnis der Oeffentlichkeit, den die „Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker" zuerst veröffentlicht hatten. Die geschilderten Zustände sind schwerwiegender Art; sie zeigen, wie die Musikkritik in Deutschand von gewissen Verlegern und Redaktionen eingeschätzt wird. Und zwar auch von solchen Blättern, die zu den „führenden" sich zählen möchten. Ort der Handlung: Berlin, und der „Lokal-Anzeiger". Das Auftreten des Herrn Alfred Holzbock macht die Tragödie zum Satyrspiel. — Die Bemerkungen Wolffheims über die „Musikzeitungen" sind unzutreffend. Wenn der Verband uns rechtzeitig unterrichtet hätte, wäre die „N. M.-Z." auf dem Plan gewesen. Die „N. M.-Z." hatte eine ständige Rubrik „Beiträge zur musikalischen Kritik" lange bevor der Verband an seine Gründung dachte.

ehrliches Schaffen, dessen von echt künstlerischem Geiste beseeltes Streben Beachtung und Anerkennung verdient."

Anscheinend genügte aber dieser ergänzende Lobeskommentar zur Kritik des H. N. der Schriftleitung des „B. L.-A." noch nicht: Sie ließ auch über die zweite Aufführung der Oper referieren. An sich wäre es wohl als eine lobenswerte Neuerung zu begrüßen, wenn dem Opernkritiker Gelegenheit gegeben würde, den ersten, oft in eiligster Nachtarbeit niedergeschriebenen Eindruck eines belangvollen Werkes bei einer späteren Aufführung zu überprüfen und erneut in ruhiger Stunde darzulegen, auch wohl die gefestigte Darstellung noch einmal zu begutachten. Es fragt sich aber, ob gerade im „Nothemd" ein Werk zu erblicken ist, das begründeten Anlaß zu einer so umwälzenden Neuerung gab, zumal die Kritik von H. N., der die Oper bereits vorher in Dessau gehört hatte, schon eine zweite Besprechung darstellt. Der Schriftleitung des „B. L.-A." kam es auch offensichtlich nicht auf die Einführung eines neuen Brauches an, sondern auf eine besondere Gunstbezeugung für das Werk oder seinen Schöpfer; aus ziemlich durchsichtigen Gründen vertraute sie diese zweite Besprechung nicht dem ständigen Opernreferenten H. N. oder einem anderen ihrer Musikkritiker an, sondern einer mit „nn." zeichnenden Persönlichkeit, die — wie man hört — sonst im sogenannten „Innendienste" des Scherl-Betriebes beschäftigt ist, dort auch hervorragende Verdienste haben mag, jedenfalls aber durch nichts qualifiziert erscheint, als Opernkritiker in Erscheinung zu treten. Trotzdem gestattet sich „nn." oder wird ihm von der Schriftleitung gestattet, über das ihm zustehende Reportern hinauszugehen und Kritik zu üben an dem Werk, den Darstellern, dem Orchester, der Regie und an der Kritik der berufenen Fachmänner. Während z. B. H. N. geschrieben hatte, „daß das Deutsche Opernhaus die für solche Aufgaben erforderlichen Kräfte entweder nicht hat oder nicht auf den rechten Platz zu stellen weiß", verkündet „nn": „So stand jeder bis zur kleinsten Rolle auf seinem Platze." Wenn dieses Lob auch mit dem Fortfall der „Nervosität des Premierenabends" erklärt wird, so liegt darin, wie es ausgedrückt wird — wie übrigens in der ganzen Art der Besprechung — eine deutliche Spitze gegen das Referat des Herrn H. N. und die Fachkritik überhaupt. So scheut sich die Schriftleitung des „Berliner Lokal-Anzeigers" nicht, ihren eigenen sachverständigen Opernkritiker durch einen Reporter desavouieren zu lassen. Ganz besonders verwerflich erscheint dies Verfahren noch durch den Umstand, daß der Bericht des Herrn „nn." nicht etwa im lokalen Teile des Blattes, sondern genau wie das Referat des Herrn H. N. an erster Stelle der Rubrik „Theater und Musik" zum Abdruck kam und dadurch im Publikum der Anschein erweckt wurde, als handle es sich um die ordnungsgemäße Kritik eines Fachmannes.

Eine solche Täuschung der Leser war allerdings nicht zu befürchten, als die Schriftleitung des „B. L.-A." es für gut befand, die beiden Erstaufführungen des „Parsifal" in Berlin — am 1. Januar 1914 im Deutschen Opernhause und am 5. Januar 1914 im Königlichen Opernhause — wieder nicht von ihrem Opernreferenten oder einem ihrer Musikkritiker, sondern — und diesmal ausschließlich — von jenem schon bei der Nothemd-Aktion bewährten A. H. besprechen zu lassen, der sich bei dieser festlichen Gelegenheit mit seinem vollen Namen: Alfred Holzbock unterzeichnete. Da konnte kein falscher Schein erweckt werden. „Wer ihn kennt, wer ihn nennt!"

Hier bedarf es keines Kommentars. Es genügt die schlichte Feststellung dieser Tatsache. Es ist auch müßig, den geheimen Gründen nachzuspüren, welche die Schriftleitung des Blattes, das sich der besten Beziehungen zur Königlichen Generalintendanz rühmen darf, dazu bestimmt haben mögen, die beiden Parsifalaufführungen dem „zuständigen Richter" zu entziehen. Jedenfalls hat sich die von manchen wohl bei der Lektüre der ersten Parsifalbesprechung gehegte und sehr nahe liegende Vermutung als unzutreffend erwiesen: der Opernreferent des „Lokal-Anzeigers" — und mit ihm der Stab der Musikkritiker — habe infolge der Nothemd-Affäre mit dem 1. Januar das Amt niedergelegt und dadurch sei die aushilfsweise Heranziehung des Festreporters nötig geworden. Dem ist nicht so; auch jetzt ist eine erkennbare Aenderung in der musikalischen Mitarbeiterschaft des Blattes nicht eingetreten.

Diese höchst sonderbaren Vorgänge haben allem Anschein nach nur in den „Signalen" (71. Jahrg. No. 48 S. 1791; 72. Jahrg. No. 10 S. 8) Beachtung gefunden. Es wäre durchaus mit Dank zu begrüßen, wenn solche Beobachtungen von den Fachzeitschriften öfter gemacht und in einer dem Ernst der Sache entsprechenden Weise behandelt würden; wenn die Musikzeitungen nach dieser Richtung eifriger tätig wären, würden sie eine wirkliche Aufgabe erfüllen und damit Wichtigeres leisten, als mit unzähligen Berichten über alle Konzertveranstaltungen in jedem Städtchen. Allerdings wäre zu wünschen, daß jede Fachzeitschrift ihr Beobachtungsfeld möglichst weit ausdehnen und den prüfenden Blick nicht im Wesentlichen auf ein einzelnes Blatt richten würde.

Die „Signale" schließen ihren Hinweis auf die Besprechung der Parsifal-Aufführungen durch Alfred Holzbock mit dem Satze: „Wie wäre es, wenn ... der Musikkritiker-Verein sich einmal mit dieser Angelegenheit beschäftigte und feststellte, wieviel Zurücksetzung vom Zeitungsherausgeber sich ein Vereinsmitglied gefallen lassen darf, um sich mit Sanktion des Vereins in seiner Würde immer noch nicht gekränkt zu fühlen?" [1]

Diese Fragestellung verschiebt den Schwerpunkt: es kommt nicht so sehr darauf an, was sich ein Musikkritiker gefallen lassen darf, als darauf, was er sich gefallen lassen muß. Man wird, ohne die vorliegenden Verträge und die vielleicht langjährigen Redaktionsusancen zu kennen, ohne genau zu wissen, ob und inwieweit dem Opernkritiker des „B. L.-A." überhaupt die Möglichkeit gegeben war, den Anordnungen der Schriftleitung Widerstand entgegenzusetzen, kaum mit leichter Hand über H. N., der übrigens nicht zu unserem Verbande gehört, den Stab brechen dürfen, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, daß dem äußeren Anschein nach seine Resignation erstaunlich stark ist. Noch weniger läßt sich über das Verhalten der anderen Musikkritiker der Zeitung ohne eingehende Kenntnis der Sachlage, insbesondere der vertraglichen Abmachungen — deren Prüfung dem Verbande doch nur in ganz beschränktem Umfange möglich wäre — ein begründetes Urteil fällen, zumal die Frage offen bliebe, ob es kollegial gehandelt wäre, das Amt niederzulegen, wenn der Hauptbeteiligte H. N. dies nicht für nötig hält. Gesetzt aber den Fall, die Musikkritiker des „B. L.-A." hätten Veranlassung und die Möglichkeit gehabt, geschlossen ihr Amt niederzulegen und hätten sich zu dieser Tat aufgeschwungen, so wird man — obwohl in diesen Dingen die praktischen Folgen nicht in erster Linie in Betracht kommen — doch fragen müssen: was wäre sachlich dabei herausgekommen? Jeder weiß, daß es, wie die Dinge nun einmal liegen, der Schriftleitung des „B. L.-A." ein leichtes gewesen wäre, die freigewordenen Kritikerstellen neu zu besetzen, zumal in Berlin, wo die Zustände nunmehr so geworden sind, daß ein Gerücht Glauben finden konnte, es gebe hier Blätter, die ihren Musikkritiker nicht nur nicht bezahlen, sondern sich von ihm für die Erlaubnis, die Musikkritik auszuüben, haben bezahlen lassen. Ob die in jene Stellen dann etwa einrückenden Kräfte mehr für die Hebung des Ansehens des Musikkritikerstandes gewirkt hätten, erscheint zum mindesten fraglich.

Der Hebel ist anderswo einzusetzen: bei den Verlegern und Schriftleitungen. Solange diese noch vielfach die Musik- und Opernkritik in ihren Blättern als im Grunde überflüssiges Beiwerk behandeln, solange manche von ihnen sich kein Gewissen daraus machen, unter Uebergehung der zuständigen Fachleute auch diesen Teil ihrer Zeitung selbst zu redigieren, wenn es ihnen gerade paßt, und, um persönlichen Rücksichten oder Neigungen Geltung zu verschaffen, sich von Reportern nach Wunsch bedienen lassen, solange wird eine durchgreifende Veränderung der Verhältnisse nicht eintreten. Es werden sich stets die Hilfskräfte finden, die gebraucht werden. Die Verleger müssen noch die Einsicht in Wesen und Wert der Musikkritik erwerben, wie sie, wenigstens überwiegend, das Verständnis für die Wichtigkeit der Kritik auf andern Kunstgebieten schon gewonnen haben: eine kunstkritische Würdigung des neuerworbenen Gemäldes von van der Goes durch Alfred Holzbock wäre selbst im „B. L.-A." heute nicht mehr möglich. Auf anderen Gebieten haben Verleger und Schriftleitungen allmählich gelernt, daß sie durch Herabwürdigung der Fachkritik, als welche sich derartige Machenschaften, wie die geschilderten, darstellen, sich selbst herabsetzen und schädigen. Ein verständiger Leser wird sich in solchen Fällen sagen müssen, daß Verleger oder Schriftleitung bei ihren sachverständigen Kritikern eben für ihre Absichten keine Unterstützung fanden, und den einzelnen Kritiker nicht verantwortlich machen, wohl aber Schlüsse auf den Wert anderer Rubriken des Blattes ziehen, bei denen die Arbeit hinter den Kulissen vorsichtiger verschleiert wird, und so zu dem richtigen Gesamturteil über eine Zeitung kommen, bei der solche Vorgänge auch auf nur einem Gebiete möglich sind. Aber nur ein kleiner Teil des Publikums gehört zu den verständigen Lesern. Deshalb muß auch die große Lesermasse richtig beeinflußt und dazu erzogen werden, daß sie sich eine derartige Behandlung der Musik- und Opernkritik nicht bieten läßt. Daß es Aufgabe der Musikzeitungen

---

[1] Es sei ausdrücklich festgestellt, daß in beiden Fällen bereits vor dem Erscheinen der Notizen in den „Signalen" zwischen dem Unterzeichneten und dem 1. Schriftführer unseres Verbandes über die Behandlung der Angelegenheiten an dieser Stelle korrespondiert worden ist.

ist, nach dieser Richtung aufklärend zu wirken, wurde schon betont.

In einzelnem zu behandeln, auf welchen Wegen vorgegangen werden muß, ist hier nicht der Ort. Auch ist es wohl kaum Sache eines einzelnen, ein Aktionsprogramm aufzustellen; aus den Erfahrungen der Gesamtheit heraus muß gehandelt werden. Es ist zu hoffen, daß sich die nächste Mitgliederversammlung unseres Verbandes ausführlich mit dieser Angelegenheit beschäftigt. Wenn bis dahin die zunächst beteiligten Herren für die wohl allseitig erwünschte Klarlegung des Sachverhaltes Sorge tragen würden, so leisteten sie damit nicht nur sich, sondern der Gesamtheit der Musikkritiker einen Dienst.

Dr. **Werner Wolffheim.**

Pfitzner und Straßburg.

Seit etwa vier Jahren waltet *Hans Pfitzner* zu Straßburg des Amtes als Direktor des städtischen Konservatoriums und Leiter der Abonnementskonzerte, seit drei Jahren zugleich als Operndirektor. Daß es da in Anbetracht des Neuen, das er betätigte und infolge seiner scharf ausgeprägten Persönlichkeit nicht ohne allerhand Reibungen abging, liegt auf der Hand. Durch die energische Durchführung seiner Ideen, für die er in der Person des Bürgermeisters Dr. *Schwander* einen starken Rückhalt fand, zog er sich manche Gegnerschaft zu; anderseits aber stand die Mehrheit des kunstsinnigen Publikums durchaus auf seiner Seite, mochte man über diese oder jene Einzelheit auch manchmal anderer Ansicht sein, ehrte in ihm den hervorragenden Künstler und bereitete ihm manche Vertrauenskundgebung, zu denen auch, nicht an letzter Stelle, die Verleihung des Doktortitels honoris causa seitens der Universität, und der Professorwürde durch die Regierung zu rechnen ist. So war also, trotz gelegentlicher kleiner Geplänkel, auch in der Presse, die Stellung Pfitzners wohlgefestigt und angesehen. In der letzten Zeit jedoch hat sich nun ein Vorkommnis ereignet, das doch auch in weiteren Kreisen Wellen geschlagen hat, und dessen eventuelle Folgen vorläufig noch gar nicht zu übersehen sind. — In einem Frankfurter Blatte erschien ein Interview, das ein Korrespondent mit Pfitzner gehabt haben will, und demzufolge sich letzterer über die Straßburger Verhältnisse teilweise recht absprechend geäußert habe. Es sei eine Gegnerschaft ihm gegenüber am Werke, denen eine Schmiere lieber sei, als ein künstlerisch geleitetes Theater; er empfinde solches als kleinstädtisch, als „Sumpf", in dem die echte Kunstpflege versinke usw. Diese Bemerkungen gingen, zum Teil aufgebauscht und verallgemeinert durch die Presse, wurden als Beleidigungen der Stadt Straßburg, deren Beamter Pfitzner doch sei, ausgelegt, und erweckten heftige Gegenäußerungen, sogar eine Interpellation im Gemeinderat. Nachdem inzwischen Pfitzner schon selbst ein kurzes Dementi erlassen, erklärte dann der Bürgermeister in Pfitzners Namen, daß dies Interview nur eine kurze Unterhaltung zwischen Tür und Angel gewesen sei, daß es ihm fern gelegen habe, die Straßburger Kunstgemeinde zu beleidigen, daß er speziell den Ausdruck „Sumpf" nicht gebraucht habe, daß er allerdings auf eine ihm feindselig gesonnene Clique habe hinweisen wollen, als deren geistige Führer er die Musikreferenten zweier hiesiger Zeitungen bezeichnete, denen er gleichzeitig die fachmännische Kompetenz zu einem Urteile über ihn absprach. Diese Erklärung wirkte nun erst recht wie der Funke im Pulverfaß. Die angegriffenen Blätter, ihre Referenten und deren Anhänger wandten sich in zahlreichen Artikeln aufs schärfste gegen die Pfitznerschen Aeußerungen, die erneut als Beleidigung weiter Kreise der Bevölkerung bezeichnet wurden, und die einem städtischen Beamten nicht zukämen; einer der angegriffenen Rezensenten erhob sogar gerichtliche Klage, auf deren Ausgang man sehr gespannt ist. Wir sehen selbstverständlich davon ab, die Berechtigung des Pfitznerschen Urteils zu untersuchen, möchten aber doch bemerken, daß auch die vermeintlichen Feinde Pfitzners seine künstlerische Bedeutung als solche eigentlich nie bestritten, sondern nur an manchen Einzelheiten seines Tuns, insbesondere seiner Operndirektion, eine freilich stellenweise ziemlich scharfe Kritik geübt haben. Bei der bekannten künstlerischen Empfindlichkeit mag Pfitzner da wohl manches unfreundlicher ausgelegt haben, als es gemeint war, und eine prinzipielle Opposition gegen sich angenommen haben, wo es sich nur um die Beanstandung einzelner Vorgänge handelte. Jedenfalls ist durch die ganze Sache das Straßburger Publikum in ziemliche Aufregung versetzt, und auch der Gemeinderat gibt sich mit den bisherigen Erklärungen nicht zufrieden, so daß, wie schon bemerkt, die weiteren Konsequenzen des gegenwärtigen Zustands noch nicht abzusehen sind. Allerdings wird dadurch, daß Pfitzner — wie ihm schon vor diesen Ereignissen bewilligt — vorläufig auf ein Jahr die Leitung der Oper niederlegt (behufs Vollendung eines begonnenen Opernwerkes, Palestrina), ein wesentlicher Stein des Anstoßes für den Moment aus dem Wege geräumt — auf diesem Gebiete wurzelten die meisten der vorgekommenen Konflikte. So ist zu hoffen, daß die Wogen der Erregung sich doch allmählich wieder glätten werden, was im Interesse des Straßburger Musiklebens auch sehr wünschenswert wäre. Besteht doch in den wahrhaft künstlerisch interessierten Kreisen kein Zweifel daran, welche Bedeutung Pfitzner für das hiesige Kunstleben besitzt; aber natürlich kann ein Künstler nur dann ersprießlich wirken, wenn er mit Lust und Liebe, und nicht in verärgertem Gemütszustande bei der Sache ist. Und so wünschen alle, die es mit der Musikpflege in Straßburg ernst meinen, von Herzen eine friedliche Beilegung des Konflikts, da man es sehr bedauern würde, wenn die Stadt eine leitende Kraft von der künstlerischen Bedeutung Pfitzners einbüßen müßte, die zudem nicht leicht zu ersetzen wäre. So wird man abwarten müssen, welche Lösung der Differenzen die nächste Zeit bringen wird; eins kann man aber schon jetzt, frei nach Goethe, sagen:

„Die Moral von der Geschicht':
Bilde, Künstler, rede nicht!" —

Dr. **G. Altmann.**

Eine Pariser „Strauß-Premiere".

„La Légende de Joseph" (op. 63).

Handlung in einem Aufzug von Harry Graf Keßler u. H. v. Hofmannsthal.

Ich werde heute abend meine „Josephs-Legende" dirigieren. Es ist dies das erstemal, daß eines meiner Werke seine Uraufführung in Paris erlebt, wo man mir seit langem mit soviel Sympathie begegnet ist, wo man meiner „Salome" einen so glänzenden Empfang bereitet hat. Aber es ist nicht das erstemal, daß ich meine Musik in Paris dirigiere: ich hatte dieses Vergnügen bereits vor einigen Jahren in den „Colonne"- und „Chevillard"-Konzerten, wo mir reichlich Gelegenheit geboten ward, die großen Pariser Orchester in nächster Nähe zu studieren und ihren hohen Wert würdigen zu lernen.

Ich habe übrigens die französische Musik immer hochgeschätzt und war von jeher darauf bedacht, sie in Deutschland bekannt zu machen. Ich bin der Ansicht, daß sie zu der unserigen in einem sehr glücklichen Widerspruch steht und daß die verschiedenen und entgegengesetzten Eigenheiten dieser beiden großen Schulen wunderbar miteinander harmonieren.

Ich habe die erste Aufführung von Saint-Saëns' „Samson und Dalila" in Berlin selbst geleitet, ich habe vor fünfzehn Jahren Chabriers „Briséïs" herausgebracht; die Namen der Vincent d'Indy, Debussy, Charpentier, Dukas haben oft auf meinen Programmen gestanden, und die musikalische Welt kennt die aufrichtige Verehrung, die ich stets dem, leider! in Frankreich viel zu wenig gespielten Berlioz entgegengebracht habe.

Die „Josephs-Legende" ist das erste von mir komponierte Ballett. Ich hatte bereits vor fünfzehn Jahren, als ich die Gemälde Watteaus, Fragonards und Bouchers bewunderte, den Plan gefaßt, ein anakreontisches Ballett im Stile dieser liebenswürdigen Meister zu schreiben, aber ich gab ihn bald wieder auf. Als mir nun vor Jahresfrist Graf Keßler sagte: „Haben Sie das ‚Russische Ballett' schon gesehen? Eine geradezu herrliche Offenbarung! Ein künstlerisches Unternehmen; von ganz hervorragender Wichtigkeit! Eine Umwälzung all unserer ästhetischen, plastischen, malerischen und musikalischen Auffassungen! An dieser Bewegung müssen auch Sie unbedingt teilnehmen!", da übertrug er unbewußt das glühende Feuer der Begeisterung, das in ihm flackerte, auf mich, und ich hatte bald darauf eine längere Unterredung mit Serge de Diaghilew, dem Direktor des „Russischen Balletts". Ich machte mich an die Arbeit; ein von Graf Keßler und Hugo v. Hofmannsthal ausgearbeiteter Plan diente mir als Unterlage. Einer Vorstellung des „Russischen Balletts" aber wohnte ich erst sechs Monate später bei.

„Warum, so fragte ich mich beim Lesen der über dem Theaterportal angebrachten Aufschrift, das Wort ‚Ballett'?" Denn das, was ich da zu sehen bekam, überbot meine kühnsten Erwartungen; ich empfand plötzlich den Odem einer neuen Kunst, neu im Ensemble, neu in ihren Einzelheiten, einer Kunst, die mir bis dahin undenkbar war. . . .

Michel Fokine, der die „Josephs-Legende" inszeniert hat, ist die Seele des „Russischen Balletts": ein außergewöhnlicher Mensch! Er ist alles: Regisseur, Choreograph, Tänzer, Musiker, Maler, Bildhauer und Dichter. Und mit diesen bald getrennt, bald vereint einsetzenden Talenten wirkt er Wunder; seine geniale Phantasie lebt gewissermaßen auf, befruchtet sich in den lieblichsten Geschöpfen — oder Leben

und Geist ausstrahlenden Statuen? — die ich je gesehen. . . . Einen hochwichtigen Anteil an dem Zustandekommen des Werkes nahmen ferner: der prunkliebende Dekorateur José-Maria Sert, der feinsinnige Maler Bakst, Madame Kusnetzoff, als verführerische, grausame Gattin Potiphars und der jugendliche Leonidas Miassine mit seiner staunenswerten Mimik, in der nichts profan, in der alles erhaben und rein ist, als keuscher Joseph der „Schrift“.

Das Pariser Publikum wird also heute abend einer großen und herrlichen szenischen Darbietung beiwohnen, an deren Zustandekommen mitgewirkt zu haben, der Dichter, der Schriftsteller und der Musiker gleich stolz und glücklich sein müssen. *Richard Strauß.*“

* * *

Das ist die freie Uebersetzung der — wenn auch z. Teil nicht gerade notwendig gewesenen, so doch immerhin interessanten Mitteilung, mit der sich der Schöpfer der „Salome“ durch das Organ des „Matin“ den Parisern am Morgen der „Premiere“ vorstellte.

Ehe ich mich nun mit dieser selbst beschäftige, mögen hier ein paar Worte über sich gewiß nicht vor j e d e m „neuen Strauß“ Zutragendes gesagt sein!



Der junge Tscherkesse Leonidas Miassine als Joseph in der Josephs-Legende.
(Photogr. Boissonnas & Eppler, Paris.)

Strauß hatte für die deutschen Pressevertreter von ihm unterzeichnete und durch die hiesige Firma A. Fürstner (bekanntlich Straussens Verleger) verteilte Passepartouts anfertigen lassen, die zum Besuche der letzten „intimen“ Probe am Mittwoch, den 13. Mai, vormittags 10 Uhr, berechtigten. (Eine „Répétition générale“ im französischen Sinne, der die Presse stets vollzählig beiwohnt, fand nicht statt!) Bedingung: Strengste Verschwiegenheit der Oeffentlichkeit gegenüber bis nach der Erstaufführung! Diese Verschwiegenheit wurde nun — leider! — auf keine harte Probe gestellt; denn Strauß sagte uns kurz nach der anberaumten Zeit, daß zu seinem großen Bedauern ein Einlassen in den Opernsaal unmöglich sei, da noch „mancherlei nicht klappe“. Und alle ohne Ausnahme — einbegriffen auch Neitzel und Spanuth u. a. m. — konnten unverrichteter Dinge wieder abziehen. Auch blieb es bei den Vertröstungen der Firma Fürstner, die anfänglich auf eine fernere, allerletzte Probe am Donnerstag morgen gelautet hatten; es hieß nun einfach: Platz suchen, so gut und schlecht das eben ginge, für die Première selbst! Das aber war ein Problem! Das Haus war seit Tagen von oben bis unten ausverkauft. Die der Presse vom Impresario „huldvollst“ eingeräumten 40 Plätze reichten nicht aus für 200 Harrende; d. h. 160 aus nah und fern herbeigestürmte Zeitungsleute aller Altersstufen mußten, mit dem Klavierauszug in der Hand, an den Eingängen zum Parkett stehend, von brummigen Munizipalgarden wie staatsgefährliche Manifestanten in Schach gehalten werden! Wenn ich persönlich glücklicher abgeschnitten habe, dann verdanke ich das einer schlauen List, die mich der strengen Kontrolle an allen Türen zum Trotz, unbemerkt auf die Bühne gelangen ließ und es mir ermöglichte, hier in diesen Minuten jedenfalls für mich Unvergeßlicheres zu sehen und zu hören als jenseits des Vorhanges. Stand ich hier nicht ganz in der Nähe des großen Meisters, der da freundschaftlich im Kreise seiner ihn abgöttisch verehrenden Mitarbeiter plauderte, war ich nicht der unbeobachtete Zeuge der herzlichen Begrüßung, mit der der deutsche Botschafter, Freih. v. Schön, Strauß noch v o r dem „entscheidenden Schlage“ ehren wollte? . . .

Doch nun fort von hier! Schon gehen die elektrischen Klingeln! Hinunter in die buntfarbige, duftende, in Diamant- und Perlengeschmeiden strahlende Menge, die in solcher Ueberzahl der Riesentempel Garniers zuvor wohl nie aufzuweisen hatte! . . .

* * *

Sich nach allen Seiten hin tief verneigend, nimmt Strauß das ihm entgegenrauschende, langanhaltende „Willkommen“ entgegen, lächelt dem Orchester wie alten Bekannten zu, öffnet die hochseitige Partitur und erhebt den leichten, biegsamen Taktstock.

Nach kurzem, 17 Takte langem, einfach gehaltenem Vorspiel in D dur geht der Vorhang langsam in die Höhe vor einer mächtigen Säulenhalle „im Stile des Palladio“. Wie? Dieser sinnlich-üppige Rahmen aus dem Venedig des 16. Jahrhunderts, aus den Tagen eines Carpaccio, Tintoretto und Paolo Veronese für die sich, nach Mose, im alten Aegypten abwickelnde Legende von Joseph, dem Hirtenknaben? . . . Warum nicht auch? Der „truc“ ist nicht neu! Haben nicht gleichfalls Corneille und Racine und Molière Hellas und Rom nach dem Hofe Ludwigs XIV. verpflanzt, hat nicht ein Zarcillo z. B. die Stühle seiner Abendmahlgruppe dem Zeitalter Ludwigs XV. und der murcianischen Aristokratie seiner Tage entlehnt? Und Raphael und Tizian und Leonardo da Vinci? . . . Wäre es nicht gerade ein Fehler gewesen, einem Werke wie der „Josephs-Legende“, die den Kult Straußens für eine stetig weiterschreitende Verfeinerung der Symbolik so klar zutage treten läßt, in die engen Grenzen einer streng historisch bestimmten Epoche hineinzupferchen, wo sein Genie in nie gekannter Form das e w i g e Lied von der Menschheit Freud und Leid in unseren Herzen ertönen läßt! Und wer von all den kritisierenden Nörglern, auf die ich später in den Gängen stieß, hätte mir wohl auf Ehre und Gewissen versichern können, daß er am Ende dieser „realistischen Feerie“ n i c h t die Wirkung eines Bildes empfunden hätte, in dem alles, aber auch alles und jedes zu einer mächtig ausklingenden, bewältigenden Harmonie geworden wäre!

Diese hätten sich freilich als schlechte Berater bei dem Zustandekommen einer Dekoration erwiesen, die in so beredter, formvollendeter Weise den Absichten der Textverfasser und des Komponisten Rechnung trägt. Dazu gehörte nicht nur eine mehr als durchschnittliche Regisseurintelligenz, sondern vor allem intimstes Hineinversenken in die Straußsche Seele, abgeklärteste Bewertung seiner Künstlerindividualität, schlackenfreie Verkörperung seiner ästhetischen Auffassungen! Und wie ist ihnen das alles gelungen! Wie gewissenhaft hat José-Maria Sert das Milieu herausgearbeitet, wie sinnig Léo Bakst die Kostüme entdeckt, die eine so meisterhafte Verquickung von Orient und Okzident herbeiführten! Und wie hat die Kunst des „einzigen“ Michel Fokine durch die Grazie, die abgewogene Dynamik der Geste, der Bewegung Leben hineingetragen in das Hin und Her des Festgelages, den in schwüle Sinnlichkeit getauchten Sklavenhandel, in das Erscheinen Josephs, in das Erwachen von Frau Potiphars Leidenschaft, in die Wollust und Herzensreinheit atmende Nachtszene, in das majestätische Erscheinen des befreienden Erzengels! . . .

Mit diesen kurzen Strichen ist der Charakter der an sich einfachen Handlung angedeutet. Hier jedoch weitere genauere Einzelheiten! Potiphar und sein Weib geben in ihrem herrlichen Palast, inmitten von Säulen und Wänden aus grünlichem Gold, ein großes Festgelage. Die Geladenen haben an reich gedecktem Tische vor der Loggia Platz genommen, während die Gastgeber selbst rechts an erhöhter Sondertafel, um die sich das Heer der Sklaven schart, sitzen. Nach einer Serie choreographischer, äußerst charakteristischer

Merkwürdigkeiten (Kauf von Kostbarkeiten, erregende Tänze der „Verschleierten und Unverschleierten", Ringen der Faustkämpfer) wird Joseph in Begleitung von Harfnern, Flöten- und Cymbelspielern, in einen gelben Hirtenmantel eingehüllt, auf einer goldenen Hängematte über die Loggia und die Treppe hereingetragen. Nach Tanzfiguren, die seine Unschuld, sein Ringen nach Gott mit Verzweiflungsmomenten, sein Gottsuchen und sein Gottfinden zum Ausdruck bringen, erwacht aus ihrer — Langeweile verratenden — Starrheit Frau Potiphar und läßt den Jüngling durch ihre Lieblingssklavin zu sich führen, hängt ihm ein Perlenhalsband um und gibt durch Berührung seines nackten Körpers die in ihr gewaltig auflodernde Leidenschaft unschwer kund. Nach aufgehobener Tafel wird Joseph in den inzwischen von Mondlicht hell beleuchteten Unterbau der Loggia, eine kellerartige Kammer, geführt, wo er sich nach kurzem Gebet zum Schlafe niederlegt. Potiphars Weib erscheint bald darauf in weißem, durchsichtigen Gewande, mit aufgelöstem Haar und wirbt mit allerlei Verführungskünsten — in und vor der Kammer — um die Zuneigung des Knaben. Doch das in ihm zu heldenhafter Mächtigkeit erwachte Schambewußtsein läßt ihn sieghaft der Versucherin widerstehen, die ihn bald flehend, bald herrisch auffordernd in ihre Netze locken will. Das Geräusch dieses sinnlichen Ringens führt wachehaltende Fackelträger auf den Plan. Joseph wird gepackt; der Platz füllt sich mit der durch den Lärm aufgescheuchten Dienerschaft, schwarz gehüllte Sklavinnen scharen sich winselnd um die bloßgestellte Herrin und schützen sie mit „abergläubischen Abwehrbewegungen" gegen den hoch aufgerichtet, regungslos dastehenden Jüngling. Auf Befehl des mittlerweile im Kreise seiner Gewappneten erschienenen Potiphar wird Joseph gefesselt. Und während das Weib mit der kriechenden Falschheit der Enttäuschten ihrem Gebieter den Mund zum Kusse bietet, schaffen Henker ein Kohlenbecken herbei, in dem grausames Folterwerkzeug glüht. Da fällt plötzlich eine himmlische Lichtwelle auf den bleichen Körper des schmählichem Märtyrertod Entgegenharrenden. Vergebens recken sich ihm die Züge seiner dämonischen Anklägerin, in der ein wilder Kampf der Zerknirschung und des Entsetzens wütet, entgegen. . . . In goldenem Panzer erscheint der erlösende Erzengel und geleitet seinen mutigen Schützling von dannen . . . Potiphars Weib aber erwürgt sich mit ihren Perlensträngen und wird von den Klageweibern in das Innere des Palastes hineingetragen. —

Es steht außer Zweifel, daß sich mancher unserer modernen Komponisten mit Wonne an die Ausarbeitung eines so verführerischen Sujets gemacht hätte. Es geht hier ganz genau so wie mit der Malerei! Aber darf man nicht mit billigem Rechte die Frage, wer wohl der „prädestinierteste" dafür gewesen, zugunsten desjenigen beantworten, der eine „Salome" geschrieben? Denn mit der nun landläufig gewordenen Beherrschung der impressionistischen „Wissenschaft" allein: Gefühle, Handlungen, vereinzelte und Kollektivgesten, Gedankenserien aus dem heutigen Orchesterapparat herauszu„schälen" und mit abgezirkelter Routine auf eine in Flitterrausch wogende Szene zu werfen wie Farbenkleckse, wäre dem, was Strauß nicht länger mit dem banalen Ausdruck „Ballett" bezeichnet haben möchte (der Klavierauszug sagt: Handlung), schon nicht mehr beizukommen. Man muß eben eine „aparte" Gestaltungskraft besitzen, um Entdeckungen zu machen, deren Wichtigkeit desto mehr zutage tritt, je weiter man sie hinter sich läßt. Wenn mir ein bekannter französischer Komponist gleich nach der „Josephs-Legende" hämisch lächelnd bemerkte: „Ça, c'est du vieux jeu!" (Das sind olle Kamellen), dann hatte er von seinem Standpunkt aus recht, wenn er die musikalischen Tastversuche der modernen Schule seines Landes dabei im Auge behielt; da gibt es jedes halbe Jahr (ohne Uebertreibung!) „neue Bahnen"! Als ich ihn aber darauf aufmerksam machte, daß diesen Bahnen, ein „kleiner Start" voraufging, und daß er mir sagen möchte, wo er diesen „Start" zu suchen gedenke, da schwieg er still, da verfinsterte sich sein bis dahin triumphsicheres Gesicht, da kam ihm ein heute alter Vergleich ins Gedächtnis, da biß er sich auf die Lippen beim Nennen eines „gewissen" Wagner, dem z. B. auch der von ihm bis dahin als „Ichbegriff" ganz beiseite gestellte César Franck Vasallendienste geleistet hätte. Da wollte er von „Entwicklung", „Seitenentwicklung" nichts wissen, da hatte er die Begriffe: „charakteristischer Markstein" und „nachschöpferische Intelligenz" über einen Haufen geworfen und . . . sich stumm entfernt.

Ich bin für meinen Teil froh darüber, daß man Straußens jüngstem Sproß das E p i t h e t o n o r n a n s: „vieux jeu" angehängt hat; das hat nämlich eine weit größere Bedeutung, als man auf den ersten Blick annehmen soll. Heißt das nicht auch: Einkehrhalten, Verinnerlichung eines reformatorischen, mit einer weit über seine Zeit hinausgehenden Fernsicht ausgestatteten Schöpfergenies? Weiß man überhaupt schon heute, drei Tage nach der bis jetzt einzigen Aufführung eines ganz neuartigen Strauß, was man eigentlich zu hören bekam? Ist dieses Vor- und Nachspiel nicht gar ein Symbol, dem vielleicht eine weit würdigere Beachtung zu schenken ist, als den reizvollen Tänzen, die sicherlich als das willkommenste „Füllsel" der noch in derselben Nacht dem Draht anvertrauten Sensationsberichte über das „musikalische Ereignis" gelten durften!

Es liegt selbstredend nicht in meiner Absicht, diesem Bericht eine detaillierte Analyse der „Josephs-Legende" anzufügen, er bezweckte vor allem, den Gesamteindruck zu schildern, den das Werk auf „fremder Erde", wo es zur Welt kam, hervorrief. Aber ich darf diese Zeilen nicht beschließen, ohne wenigstens auf die mächtige Fülle neuer Formeln aufmerksam zu machen, auf den Gedankenreichtum in der Schöpfung neuer Kombinationen, in der prodigiösen Ausgestaltung rhythmischer, harmonischer und orchestraler Effekte, die zu einer den unbestreitbaren Erfolg sichernden Plastik führten. Abgesehen von allenthalben in wunderbaren Parallelen mit kontrapunktischen Wundern wetteifernden, fast kindlichen Melodien, die an entfernte Jugendweisen erinnern, wird wohl die „Verachtungsszene der Klageweiber" das Herrlichste sein, was an Nachahmung durch die Macht des Tones je erreicht worden ist (Klavierausz. No. 237—245).

Nachdem sich Strauß im Verein mit den Hauptkünstlern am Schluß viermal vor dem Publikum zeigen durfte (eine in Frankreich nicht übliche Zeremonie), überreichte ihm der Unterstaatssekretär Jacquin persönlich das Offizierskreuz der Ehrenlegion. **Ferdinand Laven.**

* * *

Im Anschluß daran seien noch folgende interessante Aeußerungen Straußens über seine Art zu schaffen mitgeteilt, die wir im „Schwäb. Merkur" lesen: In der Großen Oper, wo „Salome" mit einem für Paris unerhörten Erfolg gegeben wird, ist Richard Strauß zum erstenmal von *André Messager* empfangen worden, der ihn mit einer begeisterten Ansprache als den größten unter den zeitgenössischen Musikern willkommen hieß. Strauß wurde auch von den führenden Pariser Kritikern jederzeit in einer fast überschwänglichen Art gefeiert. Nur wo zugleich ein zünftiger Musiker den Kritikerstab schwingt, bekam man Mißtöne zu hören. In den Tagen vor der Aufführung der „Josephs-Legende" waren natürlich die Blätter voll von Artikeln, die sich mit dem deutschen Musiker befassen, und sie gaben derartig phantastische Schilderungen von der Kompositionsweise, den Eigenheiten und Schrullen von Richard Strauß, daß dieser sich dagegen in einer Plauderei ironisch wehrte. Denn die geringste der Uebertreibungen besagt, daß Strauß ein gewalttätiges, vulkanisches Temperament besitzt und nur sozusagen unter Donner und Blitz, auf hohen Bergesgipfeln, bei Gewittersturm komponieren kann! Strauß sagte dagegen: „Ich arbeite an meinem Tisch, der sich von anderen Tischen durch nichts unterscheidet, und bin dabei entweder im Schlafrock oder in einem Cheviotanzug. Ich habe niemals das geringste Fieber und kann mir beim Komponieren die Haare schon darum nicht ausraufen, weil sie ziemlich rar sind und ich sie sehr kurz geschnitten trage. Auf die Berge klettere ich deshalb, weil ich ein leidenschaftlicher Bergsteiger bin, aber nicht etwa, um dort meine Inspirationen zu holen. Meine besten Einfälle kommen mir in Garmisch in meinem Landhaus, das von Linden umduftet ist. Mit dem Niederschreiben beginne ich im Winter, von November bis April, und ich arbeite sehr kühl, ohne Aufregung, fast ohne Emotion. Denn man muß Herr seiner selbst sein, um dieses grandiose Schachbrett zu meistern, das sich Orchestration benennt. Der Kopf, der „Tristan" instrumentiert hat, war sicherlich kühl wie Marmor . . . Dazu arbeite ich sehr langsam. Von der ersten Idee zu einem neuen Werk bis zu dessen Vollendung vergeht stets ein recht beträchtlicher Zeitraum. Denn auch der Inspiration, falls sie vielfältig und abwechslungsreich sein soll, muß man viel Zeit lassen, und die wahre Kunst ist hier, warten zu können. Was die „Josephs-Legende" betrifft, so schrieb ich dieses Werk im vorigen Jahre, sozusagen impulsiv, ohne nach einem neuen Stil zu suchen, denn ich glaube, daß jedes Werk seinen eigenen Stil in sich selbst trägt und der Tondichter nur die Intention seines jeweiligen Librettos voll erfassen muß. Eines schickt sich nicht für alle; ich glaube, daß man in der Kunst keine vorgefaßten ästhetischen Grundsätze haben soll und jedes neue Werk in einer sozusagen neuen Tonsprache geschrieben werden sollte, mit einem Kleid versehen, das eigens dafür gemacht wurde."

* * *

Die Premiere war ein Ereignis, das über das Rein-Künstlerische hinausging. Mit Ausnahme des Präsidenten Poincaré, der zurzeit nicht in Paris weilte, waren alle Minister zur Vorstellung anwesend, ebenso das diplomatische Korps, der deutsche und der russische Botschafter, der bayerische Gesandte usw. Es hat natürlich auch wieder nicht an Preßstimmen gefehlt, die etwas auszusetzen hatten; so machte man es Strauß zum Vorwurf, weil er, als Deutscher, die erste Aufführung nach Paris verlegt hätte. Abgesehen von allem anderen — z. B. handelt es sich um eine für das „Russische Ballett" geschriebene Musik — ist dieser Vorwurf engherzig.

Der deutsche Komponist hat in Paris einen Sieg davongetragen! Und seit den Tagen des „Tannhäusers", unseligen Angedenkens — hat ein deutscher Meister nie wieder die Pariser so beschäftigt wie Richard Strauß.

* * *

Die „große Pariser Kritik" ist im günstigen Urteil nicht einig; was ja auch nicht weiter zu verwundern ist; denn im umgekehrten Falle könnte man sich wundern. Sie lobt, wie das „B. T." berichtet, mit einiger Reserve die Musik des Komponisten, geht aber mit dem Libretto des Grafen Keßler und Hugo v. Hofmannsthals sehr streng um. Der Kritiker der „Comoedia" fängt mit der Erklärung an, daß die Neuaufführung des russischen Balletts einen künstlerischen Rückschritt auf der ganzen Linie bedeute. Er schreibt weiter: „Ich bin nicht der einzige, der da findet, daß die systematische Zusammenarbeit von Strauß, dem gewaltigen Komponisten der „Elektra", und von Hugo v. Hofmannsthal nicht gerade glücklich ist. Das Talent dieses Dichters ist nicht günstig für die Entwicklung der übermenschlichen Eigenschaften seines Mitarbeiters. Der Kritiker des „Figaro" sagt von Richard Strauß' Musik: „In diesem Werk, das eine unzweifelhafte Macht und einen merkwürdig bezaubernden Charme besitzt, vollzieht sich alles mit strengster Einheit. Man kann aber nicht sagen, daß die einzelnen Glieder des schönen Ensembles gleichwertig sind. Mit dem besten Willen der Welt kann ich diesem Drama die Bewunderung nicht zollen, die andere aussprechen. — Isidor de Lara im „Gil Blas" hat als „Komponist" den Fall offenbar mißverstanden. Er redet immer von der „Heiligen Schrift": die Autoren haben uns eine Entstellung geboten, die einer Mystifikation nicht ganz unähnlich ist. Diese Ausschlachtung der Bibel im Namen der großen Kunst beunruhigt uns sehr. Ist das vielleicht trotz des großartigen Artikels nichts anderes als ein verkapptes Geschäft? Herr Strauß ist einer der größten Musiker unserer Epoche.

Jean Chantavoine schreibt im „Excelsior": „Zu dieser vielgestaltigen Handlung hat Strauß eine außerordentlich klare Partitur geschrieben. Die Gefühlsmacht der Musik gestattete ihm, den vielleicht übertriebenen Intellektualismus des symbolisch gehaltenen Librettos zu korrigieren und vor allem zu vereinfachen . . . Die Themen sind immer ausdrucksvoll — wenn auch nicht immer besonders neuartig akzentuiert —; die Harmonien sind bald voll, dicht und reich, bisweilen sogar rauh, und dann wieder, besonders in den Joseph-Motiven, leicht und klar bis zu einer gewissen Schärfe, die etwas vom herben Geschmack einer unreifen Frucht an sich hat und in der die Knabenhaftigkeit des jungen Helden zum Ausdruck kommen soll. Und dann das triumphierende Schlußmotiv, das mit dem Auftreten des Engels einsetzt und in herrlichem, blendendem Lichte erstrahlt. Schließlich trägt auch das von Strauß mit wundervoller Kraft und Zartheit geführte Orchester dazu bei, den wechselnden Ausdruck entgegengesetzter Gefühle klar und vielfältig herauszuarbeiten."

Und schließlich *Henri Quittard*: „Die ‚Josephs-Legende' ist das Debüt eines der bewundertsten Meister der zeitgenössischen Musik auf dem Gebiete der Ballettkunst . . . Die Straußsche Partitur ist von einer Kraft, Gesundheit und Jugend, die mit der etwas krankhaften „Präziosität" des Librettos kontrastierten. Sie bezeichnet die sicherlich gewollte Rückkehr zu einer weit größeren Einfachheit, als gewisse frühere Werke des Komponisten erwarten ließen. In einer Zeit, wo diese Qualität bei den Musikern nicht besonders in Ehren steht, verdient der Fall besondere Beachtung. Doch schließt diese Einfachheit selbstverständlich den Reichtum nicht aus... Der Erfolg war auf jeden Fall ein Triumph!"

Auch die deutsche Kritik weicht in ihren Urteilen ab: das Schönste was Strauß geschrieben hat, — das Schwächste, was Strauß geschrieben hat. Das sind die Pole. Wie immer, bleibt bei solchen Werken das endgültige Urteil der Zukunft vorbehalten.

Uraufführungen deutscher Opern.

„Die Marketenderin."

Eine „deutsche Spieloper" von ROBERT MISCH.

Musik von ENGELBERT HUMPERDINCK.

(Uraufführung im Kölner Opernhaus am 10. Mai 1914.)

Eine Harmlosigkeit in zwei Bildern, die in ihrem billigen Appell an den Patriotismus an ein Gelegenheitsstück für Kriegervereine erinnert. Allerdings steht im Mittelpunkt eine Liebesgeschichte, die sich nicht um berühmte Menschenkinder dreht, aber das ganze Drumherum von Soldatenliedern, dazu der Präsentiermarsch, von den Flüchen und Derbheiten Blüchers, der immer wieder versichert, daß es nach Paris geht, von militärischen Aufmärschen usw., und der Schluß, den der Auftakt zum Rheinübergange Silvester 1813 bildet, verleiht dem Textbuch die Aehnlichkeit mit der erwähnten Gattung von Hurra-Komödien. Die Heldin ist eine ehemalige französische Marketenderin, Elsässerin von Geburt, Rose Meister, die eigentlich nicht aus deutscher Freundlichkeit zu den Preußen übergeht, sondern weil sie ihren Schatz sucht. Ein mutiges Geschöpf, leistet sie der deutschen Sache dann aber schätzenswerte Dienste als Auskundschafterin; der Schatz hat sich nicht als ihrer würdig erwiesen, dafür findet sie einen anderen, einen besseren, der ihrem Herzen schon einmal nahe stand. Die Partitur ist die e r s t e Arbeit Humperdincks nach seinem langen, schweren L e i d e n, sie stellt den Versuch dar, eine Musik in modernisiertem Lortzing-Stil zu schreiben, aber es fehlen dafür Ursprünglichkeit, zwingender Humor und auch Gemüt. Immerhin ist die Musik melodiös, anspruchslos und vielfach sehr schön instrumentiert. Zu mehr konnte das Textbuch auch wohl nicht anregen. Gewiß, ob das Werkchen im Kölner Opernhaus aufgeführt worden wäre, wenn es n i c h t von Humperdinck herrührte, das ist sehr fraglich, aber da es eine Schöpfung des Meisters der turmhoch darüberstehenden „Hänsel und Gretel"-Partitur ist, darf man doch auch nicht ungerecht sein und ihm die Epitheta vorenthalten, die man der Musik, wenn ein unbedeutender Komponist sie geschrieben, zubilligen würde. Hübsch, mit einem gelegentlichen Stich ins Operettenhafte, sind zweifellos die meisten der nicht sehr zahlreichen Nummern. In sehr guter szenischer, darstellerischer und musikalischer Wiedergabe, von Direktor Hofrat *Rémond* und Kapellmeister *Brecher* mit Ueberlegenheit vorbereitet, hatte die Oper übrigens einen starken Erfolg, der zwar wesentlich mit auf die Beliebtheit des anwesenden Komponisten und die effektvollen militärischen Schlußbilder zurückzuführen war. **Karl Wolff.**

* * *

„Das Ungeheuer."

Musikal. Lustspiel in einem Akt von ANTON BEER-WALBRUNN

(Uraufführung am Großh. Hoftheater in Karlsruhe.)

Nach dem Theaterstück „Der Bär" des zu früh verstorbenen russischen Dichters Tschechow hat der Münchner Akademieprofessor Beer-Walbrunn sein Libretto bearbeitet, das mit mehr Behagen als Witz die Geschichte aufzeigt, von dem das „Weib" verachtenden Gutsbesitzer Smirnow, der zu der tieftrauernden, jungen, schönen Witwe Popow kommt, um in barscher Weise eine Wechselschuld ihres verstorbenen Gatten einzufordern. Die daraus sich entspinnenden „Wechselreden" führen zu gegenseitigen Sottisen, Impertinenzen und schließlich zu einer Pistolenforderung des Mannes an die Frau. Was man längst voraussieht, tritt ein: der grimmige Haß wandelt sich in stürmische Liebe und statt das „Ungeheuer" totzuschießen, nimmt es die Witwe in ihre Arme auf. Eine zu wenig ergiebige Handlung für ein anderthalb Stunden sich hinziehendes sogenanntes Lustspiel, dessen keineswegs leichtflatterndes musikalisches Gewand wenig geeignet ist, spannende Reize wachzurufen. Einige feine Züge leuchten aus dem, den Wortsinn zumeist treffenden musikalischen Konversationston dervor. Bei den lyrischen Stellen tauchen Erinnerungen auf; doch muß anerkannt werden, daß auch bekanntere Wendungen nie den Eindruck des Trivialen machen, wie überhaupt der ganzen Musik der Charakter einer gewissen Vornehmheit nicht abzusprechen ist. Die Harmonik darf für einen „Modernen" als zahm gelten; Probleme gibt sie keine auf. Die Instrumentation zeigt klanglich den erfahrenen Musiker, ist aber für den Stoff häufig zu konsistent. Wirkungsvoll sind die Singstimmen geführt, so daß es dank der ausgezeichneten Darbietung der beiden Hauptdarsteller, Frau *Lauer-Kottlar* und Herrn *Büttner* sowie dank der Sorgfalt und Hingebung, mit der sich Hofkapellmeister *Cortolezis* des Werkchens angenommen hatte, gelang, dem Autor zu einem Erfolge zu verhelfen. **Schweikert.**

* * *

Franz Schmidt: „Notre Dame."

(Uraufführung am Hofoperntheater in Wien.)

Franz Schmidt ist ein ausgezeichneter Musiker. Er saß jahrelang als Cellist im Hofopernorchester und ist kürzlich zum Professor an der Musikakademie ernannt worden, und zwar für — Klavier. Tatsächlich beherrscht er beide Instrumente gleich meisterhaft und es ist jedesmal ein Vergnügen, ihm im Konzertsaal zu begegnen. Daß er auch komponiere, erfuhr man aus den Aufführungen zweier Symphonien und eines symphonischen Zwischenspiels aus einer Oper. Dieses Zwischenspiel hat vor einer Reihe von Jahren in einem philharmonischen Konzert Erfolg gehabt, und noch älter, mehr als zehn Jahre alt, ist die Oper, zu der es gehört, dieselbe Oper, über deren Uraufführung ich heute zu berichten habe.

In diesen zehn Jahren ist viel Musik gemacht worden, und man kann bestimmt annehmen, daß sie an Schmidt nicht spurlos vorbeigegangen ist. Mag sein, er hätte heute manches anders gemacht. Man kann es nicht wissen. Man hat nicht einmal die Möglichkeit, seine Entwicklung an der Hand späterer Werke zu kontrollieren. Denn seine zweite Symphonie ist dazu nicht geeignet, und mehr als die oben genannten paar Opera ist von Schmidt nicht bekannt, wahrscheinlich auch nicht produziert worden. So müssen wir die neue Oper nehmen, wie sie ist, wie sie ja auch ihr Autor durch seine Zustimmung zur Aufführung approbiert hat.

Was zunächst auffällt, unangenehm auffällt, ist der mehr als ungenießbare Text, für den der Komponist im Verein mit einem Herrn *Wilk* verantwortlich ist. Ist schon Victor Hugos berühmtes Hauptwerk, „Notre Dame de Paris“ mit seiner kitschigen Grellheit gehäufter Theatereffekte, seiner Exageration von Gräßlichem und noch Gräßlicherem, seiner melodramatischen Rührseligkeit heute unerträglich, so ist es ein derart plump daraus gezimmertes Libretto noch viel mehr. Wenn im Original die edle, revoltierende Tendenz, das hinreißende Pathos der Rede, das historische Interesse an dem Kulturbilde des mittelalterlichen Paris versöhnend wirkte, so blieben in der Oper, unter Verzicht auf jegliche psychologische Vertiefung, nichts als bunt aneinandergeklebte, äußerliche Geschehnisse, die bald peinlich brutal, bald ebenso abgeschmackt süßlich wirken. —

Im Mittelpunkt der romantischen Geschichte steht Esmeralda, ein Zigeunerkind. Ein solches ist, wie man vom Troubadour her begriffen oder auch nicht begriffen hat, in der Regel geraubt gewesen. Durch dieses professionelle Kinderrauben ist ja der Zigeuner zu einem ebenso bequemen wie notwendigen Requisit der Pseudoromantik geworden. Derartige Kinder tragen ausnahmslos ein Amulett, das in unserem Falle von geradezu wundertätiger Wirkung ist. Es hat nämlich seiner Trägerin in all den Jahren, und in einem mehr als zweifelhaften Milieu ihre Tugend und Unschuld unversehrt zu erhalten vermocht, trotzdem es an Liebhabern wahrhaftig nicht fehlen würde. Der ist zunächst ihr — Mann. Bitte nicht zu erschrecken, er ist es nur mit einer entscheidenden Einschränkung. Sie hat den guten Gringoire nur pro forma geheiratet, um ihm, den die Zigeuner sonst gehenkt hätten, das Leben zu retten. Aber, wie das Libretto so poetisch betont, „einen weiteren Schluß daraus zu ziehen,“ wurde ihm nicht gestattet. Immerhin zieht er den Schluß, daß er das Recht habe, auf die sozusagen — Gattin eifersüchtig zu sein. Er hat Grund dazu, da sie den hübschen Hauptmann Phoebus liebt, und ihn, trotz Amulett, glücklich machen will. Das Stelldichein wird durch den Gatten, der von Victor Hugos gutmütig liebenswürdigem Bohemien, hier zur anderen Bedeutung des Wortes, zum tobsüchtigen Zigeuner degradiert wurde, empfindlich gestört. Ein Messerstich sorgt für den ersten Aktschluß, und für die Entfernung dieser beiden Liebhaber, deren einer schwer verletzt ist, deren zweiter, nunmehr ebenso überflüssig, in die Seine geht.

Es folgt der zweite Akt, und damit ein neues Drama der armen Heldin, mit zwei weiteren Liebhabern, dem Archidiakon und dem Glöckner von Notre Dame. Auch in ihnen zeigt sich die Verschlechterung dem Original gegenüber recht auffallend. Doch ist der Priester das treibende Moment des Ganzen und nicht wie ein flammendes Pamphlet, das der Revolutionär Hugo gegen die Klerisei des Mittelalters donnert. Er ist der Eifersüchtige, der den geliebten Phoebus erdolcht, er ist es, der auch weiterhin die als Mörderin und Hexe unschuldig gefolterte mit seiner verhaßten Liebe verfolgt, die durch Martern Gebrochene, zum Tode Verurteilte vor die grausame Wahl stellt, zu sterben oder dem Mörder ihres Geliebten sich hinzugeben. Hier wäre die scène a faire eines Theaterstückes. Aber es schien offenbar erwünscht, das Scheusal im Priesterkleid hofbühnenfähig zu machen. In unserer Oper gesteht er seine Liebe einer — Schlafenden, glaubt an ihre Unschuld, und ist sofort bereit, sie zu retten. Schon ist er daran, ihr die Türe zu öffnen, durch die die Freiheit winkt. Da, als sie sich ihm danküberströmend an die Brust wirft, fühlt er aufs neue das Auflodern seiner sinnlichen Begierde. Folglich muß sie sterben, damit seine heilige Seele wieder zur beschaulichen Ruhe und asketischen Reinheit komme. Folglich. Ein egoistischer, elender, kalt konstruierter Schluß, und überdies, wie vorauszusehen, ein Trugschluß. Weit schlimmer als jedes Verbrechen aus Leidenschaft. Seine Niedertracht geht so weit, sie, die ohne sein Zutun ins Asyl gerettet wurde, auch von dort noch an den Galgen zu hetzen. Das Asyl nämlich ist die Kirche Notre Dame, die jeden Missetäter, hat er sie erst erreicht, vor weiterer Verfolgung schützen soll. Dieses Asylrecht war das notwendige, aber unsinnige Korrelat einer jämmerlichen Justiz, die Verbrecher laufen ließ, da sie bewußt Unschuldige umbrachte. In das Asyl aber kam die Zigeunerin auf Quasimodos kräftigen Schultern. Auch dieser, der Glöckner von Notre Dame, ein häßliches, taubes, vertiertes Jammergeschöpf, bisher willenloses Werkzeug des Archidiakons, auch dieser steht im Banne von Esmeraldens Zauber. Da sie zum Tode geschleppt wird, entreißt er sie den Henkern und rettet sie in die Kirche. Und da sie auch hier ihrem Verderben nicht entgeht, stürzt er sich auf den Priester, seinen Wohltäter, seinen Abgott, dem er hündisch zu folgen gewohnt war, stürzt sich, da er ihn nun durchschaut, wütend auf ihn und schleudert ihn von dem Dache der Kirche in die Tiefe. Mit ihm stirbt ein Theaterbösewicht, kein Mensch. Puppen und Drahtgestelle sind sie alle, alle diese Gaukler von Notre Dame. Vermag es die Musik, ihnen den Odem des Lebens einzublasen?

Aber das ist nun das Allermerkwürdigste. Daß nämlich dieser Autor, der Jahr um Jahr die erlesensten Schätze unserer Kunst auf seinem Platze im Orchester miterlebt, mitgeschaffen hat, daß er vom Theater so gar nichts behalten wollte. Wie im Texte nicht, ebensowenig in der Musik. Ja, er komponiert mit kindlicher Unbefangenheit geradezu am Theater vorbei. Die Undramatik par excellence erscheint zum Stilprinzip einer Oper erhoben, die überhaupt nur mit den Mitteln des Theaterdramatischen wirken könnte. Wie kindlich sorglos gleich die unbeholfenste aller Expositionsszenen als unbedeutendes Kammermusikscherzo vorüberhuscht! Wie wird jede Möglichkeit benützt, um durch ausgedehnte Orchesterzwischenspiele die Handlung zu retardieren, statt zu befeuern. Die überaus spärlichen melodischen Einfälle, deren beste an Smetanas Lyrismen erinnern, gehen dramatischen Steigerungen und Höhepunkten ängstlich aus dem Wege. Eine kläglicher im Sande verlaufende, eine ähnlich unerotische Liebesszene ist kaum mehr denkbar. Es ist sehr charakteristisch, daß symphonische Arbeit, daß Variation und Passacagliaform die einzige Möglichkeit für Schmidt ist, sein dürftiges thematisches Material zu entwickeln. Was soll das Theater damit? Was mit einem Chore, der an dem Höhepunkt der Handlung unendlich lange im fugierten Oratorienstil singt, und damit den Eindruck von Esmeraldens unerwarteter Rettung ins Asyl gründlich verdirbt? Und wo sind auch nur Ansätze, Menschen musikalisch zu charakterisieren? Gringoire und Quasimodo führen musikalisch überhaupt kein Eigenleben. Der äußerlich kalte, innerlich kochende Scheinheilige ist als einziges Charakteristikum mit einem lammfrommen Choralmotiv bedacht, mit dem er kommt und geht. Und Esmeralda selbst, von ihr erfährt man kaum mehr, als daß sie aus Ungarn stammt. Als wären alle Zigeuner Ungarn, als wäre das geraubte Kind überhaupt eine Zigeunerin! Hier freilich kann nicht verschwiegen werden, daß der hier gemeinte Orchestersatz, der Lassu-Teil einer stilisierten Czardásmusik, auch als Zwischenspiel wiederholt, eben jenes Zwischenspiel, das aus der Konzertaufführung bekannt war, daß dieses Stück alle Möglichkeiten eines erstklassigen Streicherkörpers raffiniert zu nützen versteht, daher wundervoll klingt, und auch den Erfolg des Abends entschied, während andere Stellen der sauber gearbeiteten Partitur nicht durchwegs so sicher gesetzt sind.

Dieser Erfolg, an dem die Begeisterung der Orchesterkollegen und einer wilden, aus Akademiekreisen rekrutierten Anhängerschaft starken Anteil hatte, ist auch einer ausgezeichneten Darstellung durch Frau *Gutheil* und die Herren *Weidemann*, *Mayr*, *Maikl* und *Miller* zu danken, und nicht zuletzt Herrn *Schalk*, der das herrlich spielende Orchester anführte. Er ist dem bescheidenen, tüchtigen Musiker herzlich zu gönnen, der die Schwächen seines Jugendwerkes wohl am besten kennt und es nun auch leichter haben wird, Besseres und vielleicht Bleibendes zu schaffen. Eine Hoffnung, die aus den kräftigeren dramatischen Akzenten, die zum erstenmal in der Schlußszene wach werden, ihre Berechtigung schöpft. Quasimodos Glocke aber, fürchte ich, wird bald eine versunkene Glocke sein.

Dr. R. S. Hoffmann.

Hamburger Erstaufführungen.

Mit dem Begriff der Moderne werden gegenwärtig die verschiedensten Vorstellungen vom Wesen und Inhalt eines musikalischen Kunstwerkes verknüpft. Die Zeit ist vorüber, da sich in der Musik geschlossene Parteien gegenüberstanden, da man auf Wagner und Liszt oder auf Brahms schwor, für Gesamtkunstwerk und Programmusik kämpfte oder sich zur Aesthetik des Klassizismus bekannte. Wer sich heute fortschrittlich gesinnt zeigen möchte, befindet sich in einer prekären Lage. Noch vor etwa fünfzehn Jahren konnte man das Problem der modernen Musik „Richard Strauß“ nennen; dann aber kamen, jeder aus einer anderen Richtung und einem anderen Ziele zustrebend: Reger, Débussy, Delius, Schönberg. Strauß schrieb die fast reaktionäre „Ariadne“-Musik; die Mode in den Kreisen intellektueller Dilettanten wandte sich gegen die Tyrannei Wagners, und die Literarischen kokettieren mit Mozart. Ob nun einer sich die farbig-impressionistische Manier der Jung-Franzosen zu eigen macht oder, gleich denen um Reger, bei Bach und Brahms wieder anknüpft, ob einer programmatisch komponiert oder Sonaten und Symphonien, Musik als Selbstzweck schreibt, von einer

Synthese verschiedener Stilelemente oder von der Einführung der Vierteltöne das Heil erwartet —: der eine Komponistentyp kann so gut wie der andere als der moderne gelten, denn das Wollen der Zeit ist nicht eindeutig, und die Erkenntnis der Relativität aller künstlerischen Gesetze wird immer allgemeiner und beängstigender. Theoretisch ist alles diskutabel, und wie man sich zum praktischen Einzelfall zu stellen hat, hängt nur noch ab von der Macht der schöpferischen Persönlichkeit und von der Beweiskraft des Kunstwerkes. Kurzum: man ist Fanatiker der Toleranz. Kaum einer der namhaften Dirigenten, dessen Novitätenauswahl ein Parteiprogramm zugrunde läge. (Dem widerspricht nicht, daß nur wenige den Mut haben, für die letzten Kompositionen Schönbergs einzutreten.) Selbst ein Künstler von so scharf profilierter Eigenart wie *Siegmund v. Hausegger*, der Dirigent unserer Philharmonischen Konzerte, gewährt neuen Werken der verschiedensten Herkunft und Richtung Aufnahme in seinen Programmen. Hausegger brachte in dieser Saison von *Max Reger* die vier Tondichtungen nach Böcklin zu Gehör. Diese Suite bietet ein überzeugendes Beispiel für die musikalisch befruchtende Wirkung bildhafter Vorstellungen, für die wohltätige Steigerung der koloristischen Fähigkeiten durch seelische Hingabe an einen poetischen Vorgang, im besondern bei Naturen, die oft Gefahr laufen, sich im Abstrakten zu verlieren. Das „Festliche Präludium" von *Richard Strauß*, eine Gelegenheitskomposition (nicht etwa im Goetheschen Sinne), fand beim Publikum eine sehr beifällige Aufnahme. Einer Prüfung auf symphonische Werte hält die in flotter Plakatmanier entworfene Komposition nicht stand. Die Münchner Schule war durch *Walter Braunfels* vertreten, der selber den Solopart seines Klavierkonzertes spielte. Das Klanggleichgewicht zwischen Orchester und Klavier ist in dem kraftvoll geformten Konzert gut gewahrt, die Themen sind natürlich erfunden (im Schlußsatz: natürlich bis an die Grenze der Banalität), und nur episodisch gefällt sich Braunfels in harmonischen Komplikationen, mit denen er nicht auf das Verständnis der Allgemeinheit rechnen darf. Die „Sinfonia espansiva von *Carl Nielsen*, dem dänischen Kapellmeister, ist ein Werk von solid fundierter Technik, bleibt aber als Stimmungsausdruck und Persönlichkeitsmanifest hinter den Erwartungen, die ihr Titel erweckt, zurück. Zur Uraufführung im Rahmen der Philharmonischen Konzerte kam *Friedrich Gernsheims* zweites Violinkonzert in F dur unter Leitung des Komponisten und mit Henri Marteau als Interpreten des Soloparts. Es umfaßt drei knapp gehaltene Sätze, die, pausenlos aneinandergereiht, ohne alle stärker angreifenden Momente vorüberziehen. Die auffällige Beachtung, die des bejahrten Meisters kulturgesättigte, aber an Zündstoffen und Eigenwerten arme Musik so plötzlich findet, läßt sich wohl schwerlich als Symptom der Zeit deuten. — *José Eibenschütz*, ein eifriger Förderer neuer Werke und ganz Temperamentskünstler, führte in den Symphoniekonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde u. a. zwei Werke von *Hugo Kaun* zum erstenmal auf. Die Tonsprache Kauns ist stark eklektisch; der symphonische Prolog zu Hebbels Drama „Maria Magdalena" ist auf allgemeine Wendungen orchestraler Rede beschränkt, und auch das später entstandene Opus „Am Rhein" (eine Wanderung fröhlicher Gesellen) läßt den Willen zur Originalität und Selbstkritik in bedenklichem Maße vermissen. — Die Novitäten, die *Artur Nikisch* mit den Berliner Philharmonikern brachte, waren die dritte Symphonie „Im Hochgebirge" von *Heinrich Zöllner* und die „Sinfonietta" von *E. W. Korngold*. Die spontan geschaffene, sinnlich warme und farbenprächtige Musik des jungen Wieners, dieser eminenten Begabung und Kunstintelligenz, zwang zu stärkerer Teilnahme als das unerlebte Pathos des schreibgewandten Zöllner, dessen neuestes Erzeugnis durchaus im konventionell Formalistischen wurzelt, trotz der programmatischen Satzüberschriften. — Der in der vorigen Saison gegründete „Verein für musikalische Erstaufführungen" brachte sich und seinen Daseinszweck mit der Wiedergabe der „Frühlingsfeier" von *Carl Prohaska* in Erinnerung. Der hier bis dahin unbekannte Komponist stand selber am Pult und diktierte dem Chor des Cäcilienvereins und dem Musikfreundeorchester seine Intentionen. So persönlich selbständig Prohaska in seiner imposanten Vertonung der Ode von Klopstock (für Soli, Chor, Orchester und Orgel) sich auch gibt, so läßt sich doch mit den überlieferten musikalisch-technischen Begriffen das Wesen seiner Kunst erfassen. Sie ist im Sinne einer fortschrittlichen Entwicklung zu verstehen, und obschon der Autor in der Führung der Singstimmen und in der Orchesterbehandlung vor keiner Kühnheit zurückschreckt, berührt sich seine Musik in ihren Tendenzen doch kaum mit denen der radikalen Verneiner der bislang geltenden harmonischen Logik. Die allzu breite Ausmalung realistischer Details (die Gewitterschilderung!) ist dem Gesamteindruck nicht förderlich und erweckt fast den Anschein, als ob die Phantasie des Komponisten sich im lyrisch Melodischen nicht voll entfalten könnte. — Die „Deutsche Motette" von *Richard Strauß* hat in diesem Winter unter *Alfred Sittards* Leitung bereits zwei Aufführungen erlebt. (Die Wiederholung fand in einem der Philharmonischen Konzerte statt.) Nur mit einem Chor, wie dem der St. Michaeliskirche, der nicht groß an Stimmenzahl ist, sich aber vorwiegend aus Berufssängern rekrutiert, konnte die Wiedergabe der unsagbar schwierigen a capella-Komposition nach Worten Rückerts so ausgezeichnet gelingen. Die Motette erweckt mit ihren sechzehn Chor- und vier Solostimmen bezaubernde Klangillusionen, hinterläßt aber nach mehrmaligem Anhören in manchen Partien doch den Eindruck eines gewaltsamen Experiments, die Ausdrucks- und Umfangsgrenzen der menschlichen Stimme über das natürliche Maß hinaus zu weiten. — Das auf breite Wirkungen abzielende, mit archaistischem Beiwerk reich geschmückte, im Grunde billig theatralische Oratorium „Quo vadis?" von *Felix Nowowiejsky* fand in Prof. *F. P. Neglia*, der es am Karfreitag mit seinem Philharmonischen Chor aufführte, einen begeisterten Anwalt. Ein anderer Hamburgischer Chordirigent, der ausgezeichnete Musiker *John Julia Scheffler*, der mehrere Gesangvereine leitet, trat für das Schaffen von *Felix Gotthelf*, *Max Bruch* und *Max Reger* ein. Der Wiener Dichterkomponist kennzeichnet sich in der Schlußszene aus dem Mysterium „Mahadeva" als ein Wagner in jeder Hinsicht untertaner Geist, Bruch in dem hervorragend klangschönen dreiteiligen Messe-Fragment (Kyrie, Sanctus und Agnus) als Meister im Chorsatz, der tieferen Problemen geschickt aus dem Wege geht, und Reger im „Hundertsten Psalm" als der problemsüchtigste unter den zeitgenössischen Tonsetzern, aber auch als die gewaltigste musikalische Kraft und der größte Könner. — Auf kammermusikalischem Gebiet war es vornehmlich das *Bandler-Quartett*, das moderne Kunst pflegte. Es vermittelte die Bekanntschaft mit dem subtil gearbeiteten und empfindungsechten Streichquartett D dur, op. 13, von *Hans Pfitzner* und, pianistisch unterstützt von *Severin Eisenberger*, mit dem schwungvollen und wirkungssicheren a moll-Quintett des Böhmen *Viteszlav Novak*. Ferner gelangte, von *Artur Schnabel* und Konzertmeister Bandler gespielt, eine Manuskript-Sonate des Referenten für Klavier und Violine (G dur, op. 5) zur Uraufführung.

* * *

Die *Neue Oper*, unter der Direktion von Hofrat *Eduard Erhard*, deren Weiterbestehen vor einiger Zeit in Frage gestellt war, nun aber durch Abonnementsgarantien für die nächste Saison gesichert ist, hat im ersten Jahr ihrer Existenz unter der künstlerischen Führung von Kapellmeister Dr. *Georg Göhler* und Oberregisseur *Maximilian Moris* eine erstaunlich große Summe wertvoller Arbeit geleistet. Ihr Repertoire umfaßt u. a. Werke von Mozart, Gluck, Lortzing, Wagner und Verdi. Die vielen Aufführungsprivilegien des Stadttheaters zwangen die Leiter des neuen Kunstinstituts, ihre Aufmerksamkeit auch einigen weniger gangbaren Opern zuzuwenden. So wurde zum Verdi-Jubiläum „La forza del destino" (Die Macht des Schicksals) einstudiert — eine Schöpfung, in der allein die Abhängigkeit des genialen Komponisten von einem unfähigen Librettisten tragisch berrührt — und zur Jahrhundertfeier der Schlacht von Leipzig die deutsch-italienische „Germania" von *Alberto Franchetti*. Aus der Opernproduktion der jüngsten Zeit sind der „Kuhreigen" von *Kienzl* und „Stella maris" von *Kaiser* dem Spielplan einverleibt. Eine dreiaktige komische Oper von *Wilhelm Guttmann* „Die Traumprinzeß", kam zur Uraufführung. Das harmlose, schwach pointierte Libretto stammt von *Robert Misch*. Mittelpunkt der Handlung ist eine kleine Friseuse am Hofe eines Duodezfürsten der Biedermeierzeit, die gerne Prinzessin sein möchte, im Traum ein trauriges Prinzessinnenschicksal erlebt und beim Erwachen froh ist, daß alles eben nur ein Traum war, und sie nicht aus Gründen der Staatsraison einen ihr unsympathischen Prinzen zu heiraten braucht. Der Lyrik Guttmanns, eines Schülers von Humperdinck und Juon, fehlt es an Farbe und Ausdrucksbestimmtheit, seinem Konversationston an rhythmischer Mannigfaltigkeit und Pikanterie. Zugunsten des Tonsetzers, der sich stilistisch an ältere Vorbilder hält, spricht einstweilen nur sein formalistisches Geschick und sein Verständnis für die Behandlung der Singstimmen. — Nicht höher war der künstlerische Gewinn, den die Uraufführung von „Daniel in der Löwengrube" im *Stadttheater* brachte. Der Textverfasser *E. v. Wolzogen* und die Komponistin Frau *Amelie Nikisch*, die Gattin des berühmten Dirigenten, arbeiten sich in dieser burlesken Oper zu ihrem beiderseitigen Nachteil ständig entgegen. Die (von Ilse Friedländer überarbeitete) Travestie der biblischen Erzählung vom Propheten Daniel ist ein Sammelsurium von Offenbach-Reminiszenzen, Wilhelm Busch-Versen, Kabarettwitzen und satirischen Glossen der wohlfeilsten Art. Frau Nikisch, der man nicht jede Begabung, vor allem nicht das Instrumentationstalent absprechen kann, wollte höher hinaus; sie ließ sich durch ihren Ehrgeiz und ihre Partiturbelesenheit verführen, die Liebesszene des zweiten Aktes opernhaft ernst zu nehmen, übersetzte jeden Wortwitz ins Orchestrale und mordete so alle Pointen. — Daß die Liste der Stadttheater-Novitäten auf einen planvollen Kunstwillen schließen läßt, werden selbst die begeisterten Anhänger des Direktors Dr. Loewenfeld nicht behaupten. Im Hinblick auf ein Caruso-Gastspiel wurde *Puccinis* Kino-Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" in den Spielplan aufgenommen.

Der „Parsifal“ brachte es unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister *Meyrowitz*, unter der Regie Dr. *Loewenfelds* und mit *Hensel* (Parsifal), *Armstèr* (Amfortas), *Lattermann* (Gurnemanz), *Challis* (Klingsor) und Frau *Drill-Orridge* (Kundry) in den Hauptrollen auf zwölf festliche Aufführungen. „Der ferne Klang“ von *Schreker* wurde bereits nach drei Aufführungen vom Repertoire abgesetzt. Mit den dramaturgischen Mängeln und den krassen Naturalismen der Handlung hätte sich das Publikum wahrscheinlich eher abgefunden als mit der feinnervigen und phantasievollen Musik Schrekers. Die ist nicht nur ein Produkt intellektueller Anstrengung und läßt auch dort, wo sie einen neuen farbig differenzierten Stil betont, ausdrucksvolle melodische Konturen für d e n Hörer deutlich werden, der die Erweiterung seines harmonischen Auffassungsvermögens sich rechtzeitig zur Aufgabe gemacht hat.

Robert Müller-Hartmann.

Römisches Musikleben.

Auch das Ende des Jahres 1913 stand im Zeichen Verdis und bis zum Schluß wurden mit Eifer Verdi-Feiern veranstaltet. In der Tat hat das Jahr, das so reich an musikalischen Auferstehungen, an „sante memorie“ und Festen zu Ehren des populärsten italienischen Opernkomponisten war, auch einen guten Abschluß gehabt. — Busseto, die Heimat Verdis, hatte ihren berühmten Sohn mit einer „Falstaff“-Aufführung geehrt, die kein Geringerer als *Toscanini* dirigierte. Parma und Mailand folgten mit einem ganzen Zyklus von Opern, von „Oberto di San Bonifacio“ bis zum „Falstaff“ und „Requiem“. — Zuletzt ist auch Rom nicht zu vergessen. Wir hatten nur das „Requiem“, aber in tadelloser Aufführung mit dem berühmten Tenor Bonci und Mascheroni (der der erste Interpret des „Falstaff“ am Scalatheater war) als Dirigent. Mit dieser Aufführung wurde zugleich das „Augusteum“ für die Saison eröffnet. Trotz stark erhöhter Preise war der Riesenraum dreimal ausverkauft. Weiter hörten wir im Augusteum zwei Wagner-Konzerte vom hiesigen jungen Maestro Molinari dirigiert und zwei weitere von Guarnieri, dem früheren Dirigenten der italienischen Oper in Wien. *Gustave Doret* aus Paris brachte uns französische Kompositionen wie die Symphonie von Franck und die Suite Namouna von Lalo, jedoch ohne tiefere Wirkung zu hinterlassen. — Einen ganz unbestrittenen Erfolg errang dagegen in seinem Konzert *Arrigo Serato*. Seit zehn Jahren hatte der Künstler sich nicht in Rom hören lassen und war so, trotzdem er in Deutschland längst populär ist, hier fast unbekannt. Er spielte das zweite Bachsche Violinkonzert und schon von den ersten Bogenstrichen an hörte man, mit was für einem Geiger man es zu tun habe. Besonders das Adagio war von tiefer Wirkung. Aber erst eigentlich im Beethoven-Konzert kam man zur vollen Würdigung des Künstlers. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, nie im Augusteum so das Werk gehört zu haben, trotz aller großen Meister, die es dort gespielt. Selbst die Erinnerung an Ysaye nahm dem Spiel von Serato nichts fort. Hoffentlich brauchen wir nun nicht wiederum zehn Jahre zu warten, bis dieser Künstler wiederkehrt. — Pablo Casals, der nach ihm kam, war auch neu im Augusteum. Auch er feierte Triumphe, besonders in seinem ersten Konzert, mit dem Haydnschen D dur-Konzert; einen etwas weniger tiefen Eindruck hinterließ er bei seinem zweiten Auftreten mit dem Schumann-Konzert; die Wiedergabe des Werkes erschien uns etwas nervös, doch mag das mehr an der Komposition denn am Künstler gelegen haben; ist doch dies Werk nicht gerade das gelungenste des Zwickauer Meisters. — Rosenthal ließ uns diesmal trotz seines eminenten Könnens und seiner fabelhaften Technik etwas kalt; man vermißte in seiner Darbietung ein wenig die detaillierte Ausarbeitung. — Von jungen Violinisten ernteten Zuccarini und der Rumäne Barozzi Beifall. Mauen gefiel, ohne jedoch besonders zu enthusiasmieren. — Von den Dirigenten waren einige mit den besten Namen hier. *Débussy* leitete ein Konzert von ausschließlich eigener Musik. Außer dem jugendlichen Werk „Ronde de Printemps“, einer weniger bedeutenden Arbeit, war alles bekannt, wenngleich es nicht immer ganz einfach war, unter des Schöpfers Taktstock die Werke zu erkennen. — *Bruno Walter* brachte uns zum erstenmal und zwar mit Erfolg Reger im Augusteum. *Schnéevoigt* gefiel sehr mit der I. Symphonie von Brahms, die wir vielleicht niemals so vollendet hier hörten, auch machte er uns mit einer interessanten Symphonie von Sibelius bekannt. Wir möchten dabei einmal anfragen, warum uns die deutschen Dirigenten nicht etwas mehr Brahms bringen, die III. und IV. Symphonie kennt man kaum in Italien. Zur Osterfeier hatten wir eine ausgezeichnete Aufführung des Oratoriums „Jefte“ von *Carissimi*, das wäre ein Werk auch den vielen deutschen Chor-, vereinen wärmstens zu empfehlen. Zum Saisonschluß erschien der Liebling der Römer, *Mengelberg*, der vier Konzerte dirigierte. Sein erstes Konzert brachte Mahlers 4. Symphonie, eine verdienstvolle Tat, da hier nur die 1. durch Mahlers eigene Interpretation bekannt ist. Der Erfolg war gut, aber nicht enthusiastisch, ein Zeichen, daß das hiesige Publikum ziemlich selbständig urteilt, trotz Mengelbergs Ausspruch, der diese Symphonie die „X.“ nennt, um damit anzudeuten, daß sie gleich nach den Beethovenschen kommt. Mit zwei Aufführungen von Beethovens „Neunter“ schloß das Augusteum Ende April seine Pforten. Bei der letzten Aufführung brachte Mengelberg uns v o r der „Neunten“ das Meistersingervorspiel und „Les Préludes“ von Liszt — in der Programmzusammenstellung hätten wir mehr Geschmack von ihm erwartet. — Die „Internationale Kammermusik-Gesellschaft“ hat ihre Konzerte wie immer mit einem Bach-Abend begonnen. In zwei weiteren Konzerten gab es zwei Novitäten — die Cello-Sonate von *Dohnányi* und ein Quartett des jungen Bologneser Maestro *Respighi*, der jetzt hier an der Akademie von Sta. Cecilia tätig ist und dessen Arbeiten voll Kraft und Originalität sind. Von allem, was uns in letzter Zeit an modernen Streichquartetten geboten wurde, geben wir diesem fein empfundenen und vornehmen Werk sicher den Vorzug. — Die „Società del Quartetto“ hat das Verdienst, uns die Bekanntschaft mit dem Quartett *Rosé* vermittelt zu haben. In ganz glänzender Weise wurde Schuberts a moll-Quartett und vor allem das gewaltige a moll-Quartett von Beethoven interpretiert. Es ist für Rom ein seltener Genuß, eine so ausgeglichene und abgerundete Leistung auf dem Gebiete der Kammermusik zu hören, und der Einwand, daß das Quartett fast zu tadellos, etwas überkorrekt spiele, scheint uns übertrieben. Eher hätte uns das Programm auch ohne das Brahmssche c moll-Quartett schon genügt, es war fast des Guten zu viel. — Das Vokal-Quartett *Batailleaus*-Paris hinterließ keinen Eindruck, dagegen wirkten desto mehr die „Böhmen“, besonders mit Regers op. 109 und zwar speziell in dem reizenden zweiten Satz und in dem imposanten, klangvollen vierten. Die „Società del Quartetto“ gab im ganzen 18 Konzerte zum größten Teil mit dem eigenen Instrumental- und Vokalquartett. — Im Costanzi-Theater hat die Wintersaison mit der Aufführung von Berlioz' „La Dannazione di Faust“ begonnen. Wie bekannt, mußte dies Werk aber erst auf die Bühne gebracht werden, um in Italien populär zu werden; jetzt ist es aber Repertoirestück. Durch den schnell berühmt gewordenen Tenor Bernards de Muro glaubte man, die immer zugkräftige Oper „Carmen“ zu besonderem Glanz zu bringen, leider aber mißglückte die Aufführung so ziemlich. Dafür hatte einen ganz unbestrittenen Erfolg der für die hiesige Bühne neue Tenor Ippolito Lazzaro. Sicher wird dieser neue Stern bald auch im Ausland von sich reden machen. *Mascagnis* neue Oper „Parisina“ gefiel nicht, und ein vollständiges Fiasko erlitt des jungen *Malipiero* Oper „Canossa“. So kehrte man wieder zum altbewährten Repertoire zurück und zum „Bel canto“. Dabei erlebte man denn dank der Damen Storchio und Carelli und der ausgezeichneten Sänger Bonci, Lazzaro, De Luca, Battistini und Kaschmann noch manchen wirklichen Genuß. — Ueber die „Parsifal“-Aufführungen in Italien ist schon von anderer Seite berichtet worden; in Rom gab es 23 Aufführungen stets vor ausverkauftem Hause.

D. Albini-Ruggli.

Kritische Rundschau

Chemnitz. Die musikalische Hochflut hat sich verlaufen. Es ist außerordentlich viel geboten worden und besonders hervorragend waren die fünf großen Klassikerabende der städt. Kapelle mit den Signaturen: Gluck, Haydn, Schubert, Mozart, Beethoven. Ganz vorzüglich gelang der Schubert-Abend, der u. a. das Forellen-Quintett und damit die große Ueberraschung brachte, unseren Kapellmeister *Malata* als ausgezeichneten Pianisten kennen zu lernen. Daß Chemnitz die erste sächsische „Parsifal“-Aufführung herausbrachte, kann nicht unerwähnt bleiben, um so weniger, als es sich um eine ganz vorzügliche Darbietung in szenischer und musikalischer Hinsicht handelt. Es war ein durch und durch würde- und weihevoller Parsifal und daran kann auch der Umstand nichts ändern, daß infolge der starken Nachfrage ungefähr ein Dutzend Wiederholungen stattfinden mußten. Gerade hier hat es sich gezeigt, daß die Freigabe des Werkes einem nicht mehr einzudämmenden Bedürfnisse entsprach. — Als andere Neuheit für Chemnitz wurde des Polen *Nowowiejskis* Chorwerk „Quo vadis“ vom Musikverein gesungen, ohne daß damit ein großer Erfolg erzielt wurde, was auf das Konto mancher Schwächen des Werkes zu setzen ist. *—h.*

Danzig. Der Lehrer-Gesangverein hat vor nicht langer Zeit ein mehrtägiges Beethoven-Brahms-Bruckner-Fest veranstaltet. Die „Neunte“ wurde von *C. Schuricht* (Wiesbaden), übrigens ein geborener Danziger, geradezu ideal unter begeistertem

Beifall herausgebracht. Von Beethoven standen sonst noch z. B. drei Leonoren-Ouvertüren auf dem Programm des dritten Konzerts. Von Brahms kam das Schicksalslied und die erste Symphonie zur Aufführung, die der musikalische Leiter des Lehrer-Gesangvereins, *E. Schwarz*, trefflich dirigierte. Von Werken Bruckners wurden das großartige Tedeum und das Adagio aus der fünften Symphonie aufgeführt. Unter den auswärtigen Solisten, zum Teil hochbedeutenden Kräften, seien nur *Elfriede Goette* (Berlin) und Dr. *Lauenstein* (München) genannt. Das Orchester war durch die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle Berlin, sowie durch Danziger Künstler, z. B. Hugo Wernicke (Solo-Violine), verstärkt. In den Chören zeichnete sich der Lehrer-Gesangverein und der Frauenchor des Danziger Konservatoriums (Dirigent kgl. Musikdirektor Professor *L. Heidingsfeld*) aus. *W. D.*

Dortmund. Ein Musikfest hat zu Ehren des 75jährigen Meisters *Friedrich Gernsheim* bei uns stattgefunden. Die Idee des Festes war von *Henri Marteau* ausgegangen, verwirklicht wurde sie durch Prof. *Hüttner* und unser Philharmonisches Orchester, sowie die Solisten Frau Scret van Eiken, Lorle Meißner, Guna Bräuning, Henri Marteau, Kurt Schubert, Gerhard Bunk und das Marteau-Quartett (Berlin). Der Meister selbst betätigte sich mit einer für sein Alter erstaunlichen geistigen und künstlerischen Elastizität als Dirigent und Kammermusikspieler. Das Fest begann mit einer Orchestermatinee, daran schlossen sich tags darauf eine Kammermusikmatinee und ein Orchesterkonzert. Zur Aufführung kamen die erste und zweite Symphonie (op. 32 und 46), die beiden Violinkonzerte op. 42 und 86, das c moll-Klavierkonzert (op. 16), die Szene „Agrippina" für Altsolo und Orchester (op. 77), die Tondichtung „Zu einem Drama" (op. 82), das Streichquartett (op. 25), das Klavierquartett (op. 47), die Violinsonate (op. 85) und eine Anzahl Lieder am Klavier. Das Fest war für Gernsheim ehrend. Nachhaltige Eindrücke hinterließen die beiden Symphonien, das prächtige Klavierquartett, das dankbare erste Klavierkonzert, die Tondichtung „Zu einem Drama" und das von Marteau meisterhaft gespielte neue Violinkonzert. Kurt Schubert und Guna Bräuning waren den beiden Konzerten vortreffliche Interpreten. Gernsheim wurde sehr gefeiert. Auch unsere Philharmoniker unter Hüttner haben sich sehr um die Veranstaltung verdient gemacht. Bei dem Festbankett im Saale des alten Rathauses sprach Oberbürgermeister Dr. *Eichhoff* in warmer Weise von dem Meister und seiner Kunst. Ein Kommers, an dem außer den Künstlern auch das Orchester teilnahm, beschloß das schöne Fest.

Essen-Ruhr. Bei dem rapiden Wachstum der Großstadt Essen hat das Musikleben einen derartigen Aufschwung genommen, daß es unmöglich ist, alle besseren Veranstaltungen einer Würdigung zu unterziehen. An der Spitze marschiert der Musikverein, der im verflossenen Wintersemester mit seinem Generalmusiker *Abendroth* folgende auserlesene Genüsse in zwölf Konzerten darbot: Brahms' Parzenlied, G-Sonate, Serenade, Streichquartett in B; Beethovens 7. Symphonie, Romanzen, Klavierkonzert in Es, Streichquartett in D, Sonatenabend, Händels „Samson", Mozarts Klavierkonzert in D; Pfitzner-Abend, Verdis Requiem u. a. — auch anscheinende Genüsse wie Regers Böcklin-Suite, Furtwänglers Tedeum, Korngolds Sinfonietta. Folgende glänzende Namen vertraten die Solistenpartien: Marteau, Reger, Ehepaar Kraus, d'Albert, Emmi Laisner, Pfitzner, Lamond, Rosé-Quartett u. a. Diesen vornehmen Aufführungen, die jedesmal an die 2000 Menschen in unserem herrlichen Saalbau vereinigten, reihten sich zehn Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters (68 Mann), ebenfalls unter Abendroths Führung, in würdiger Weise an. *G. Obsner* bot hervorragende Leistungen mit dem gemischten Chor des Kruppschen Bildungsvereins (u. a. verschiedene Szenen aus Parsifal, Meistersingern, Holländer, ferner Madrigale, fröhliche Weisen aus alter Zeit) und mit dem blühenden Frauenchor (Zilcher-Dehmel-Zyklus, Chöre von Brahms, Gade, Berg, ferner Schauspieldirektor, Kaffeekantate u. a.). Evangelische und katholische Kirchenchöre und die ersten Männergesangvereine wußten durch interessante Vorträge ebenfalls einen engeren Kreis von Zuhörern zu fesseln. Jedenfalls wird das bevorstehende deutsche Tonkünstlerfest in Essen einen günstigen und ausgezeichnet vorbereiteten Boden vorfinden. *m.*

Kristiania. Das Petersburger Streichquartett hat unter Leitung von Grigoriwitsch außer einem Klassikerkonzert (Mozart-Beethoven-Schumann) eine Reihe äußerst interessanter russischer Abende gegeben. Als Novität sind *Glières* g moll- und *Borodins* A dur-Quartette zu nennen, die trotz ihrer Schwächen mit großem Interesse aufgenommen wurden. Am Schlußabend spielte *Johan Halvorsen* mit den Künstlern zusammen Svendsens Quintett, natürlich mit stürmischem Beifall aufgenommen. — Das letzte Konzert der Musikforening zeigte ein ausschließlich norwegisches Programm und bildete dadurch gewissermaßen eine Einleitung zu den National-Musikfesten, denen wir entgegengehen. Auf *Selmers* etwas schwache „Scène funèbre" folgte *Svendsens* Violinkonzert mit *Leif Halvorsen* in der Solopartie — ebenfalls ein Werk, das viele Schwächen zeigt und nicht zu den Meisterwerken des Komponisten gerechnet werden darf. Desto größeren Eindruck machte Griegs „Bergliot" (Deklamation Johanne Dybvad vom Nationaltheater). Vor allem der prächtige Trauermarsch packte. Griegs „Herbst"-Ouvertüre beschloß das Konzert, das unter der tüchtigen, aber leider etwas kühlen Leitung von *Karl Nissen* stand. *H. M.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie es heißt, wird die erste Aufführung des Mozartschen „Don Juan" mit dem vom Kammersänger *Karl Scheidemantel* hergestellten neuen und preisgekrönten Text noch vor Schluß der laufenden Spielzeit im Hoftheater in Dresden stattfinden.

— Die Dresdner Hofoper hat ein veristisches, dreiaktiges Musikdrama „Gabina" von Robert Overweg, Musik von *Artur Wulfius*, Domorganist in Petersburg, aufgeführt.

— *Eugen d'Alberts* neue Oper „Die toten Augen" (Text von Marc Henry) soll nunmehr im Oktober an der Hofoper zu Dresden die Uraufführung erleben.

— In *Lauchstedt* wird, wie schon kurz berichtet, bei den diesjährigen Festspielen (19. bis 21. Juni) zur Feier von *Glucks* 200. Geburtstag „Orpheus" in seiner ursprünglichen, italienischen Fassung gebracht, für die Bühne bearbeitet und übersetzt von Prof. Dr. Heinrich Abert (Halle a. S.). Den Orpheus wird nicht, wie üblich, eine Altstimme singen, sondern ein Bariton, Tossony (Leipzig); als Eurydice wird Charlotte Uhr (Frankfurt a. M.), als Eros Grete Merrem (Dresden) auftreten. Die musikalische Leitung dieses Ur-Orpheus hat Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes* (Halle), die Regie Dr. Ernst Lert (Leipzig) übernommen. Die Chöre werden von hallischen Studenten und Damen der hallischen Gesellschaft gesungen. Die Dekorationen malt Universitätszeichenlehrer Fischer (Halle).

— Es bestätigt sich, daß *Richard Strauß* mit der Komposition einer neuen dreiaktigen Oper beschäftigt ist, der Textdichter abermals Hugo v. Hofmannsthal ist. Strauß sei von dem neuen Text sehr entzückt, der ein romantisches Märchen behandelt. Als der Komponist, so heißt es in der Notiz, „im Auto von Garmisch nach Paris zur Josephslegende reiste," sei der erste Akt schon fertig gewesen.

— *Reznniceks* Operette „Angst vor der Ehe" ist nun auch in Posen aufgeführt worden. Warum nimmt sich keine größere Bühne des doch namhaften Autors an?

— Als Einleitung eines Richard-Wagner-Zyklus, der mit Ausnahme des „Liebesverbotes" sämtliche dramatischen Werke Wagners umfaßte, hat das Züricher Stadttheater das Jugendwerk „Die Feen" am 3. Mai zur Aufführung gebracht, um die sich neben dem musikalischen Leiter Dr. *Lothar Kempter* die ausgezeichneten Darsteller der beiden Hauptpartien *Willi Ulmer* als Ariedal und *Luise Modes-Wolf* als Ada verdient machten. Der dekorativen Einrichtung lagen Anregungen der durch Hofrat Klein für das Münchner Prinzregententheater geschaffenen Inszenierung zugrunde. *E. Trp.*

— Direktor Brousson, einer der beiden Direktoren der Großen Oper in *Paris*, hat *Hermann W. v. Waltershausens* Oper „Oberst Chabert" und „Notre Dame" von *Franz Schmidt* erworben. Beide Werke sollen noch im Laufe der nächsten Saison in Paris zur Aufführung gelangen.

— In Paris hat die Große Oper unter Massenets Leitung das dreiaktige Musikdrama „Scemo" von *Bachelet*, Text von Méré, herausgebracht. Ein finsteres korsisches Bauerndrama, in dem der Held auf der Bühne sich selbst die Augen ausreißt. (Nun ist's aber bald genug!)

— „*Parsifal*" ist in *Rotterdam* zum erstenmal während der Maifestspiele in der großen Schauburg durch die Elberfelder Oper in der Inszenierung des Intendanten v. Gerlach und mit Hans Krappertsbusch als Dirigenten unter Mitwirkung des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters gegeben worden.

— Ein neues „*Parsifal*"-*Verbot* ist in *Rußland* ergangen. In Moskau wurde die Aufführung vom Heiligen Synod abgelehnt, angeblich, weil Moskau zu patriarchalisch und religiös sei.

*

— Die Feier der Einweihung des Mozart-Hauses in Salzburg scheint die Musikfreunde lebhaft zu beschäftigen und das weit über Salzburg hinaus. Obenan ist die große Messe zu nennen, die in Berlin, Köln u. a. O. ihrer hohen Bedeutung würdig aufgeführt wurde. In Duisburg brachte unlängst Musikdirektor Abendroth aus Essen mit seinem vortrefflichen Orchester Teile aus der Großen Messe und aus Opern, dann auch die Es dur-Symphonie, das Krönungskonzert und mit ganz ungewöhnlichem Erfolge die Jupiter-Symphonie zur Wiedergabe; in Düsseldorf hatte der feinsinnige Berner Theaterkapellmeister Schwarz sehr großen Wert auf die subtilste Herausbringung der beiden Duette für Sopran aus Cosi fan tutte, sowie auf die Erstaufführung des unvergleichlichen Offertoriums „Sub tuum praesidium" für Sopran, Tenor, zwei Violinen, Viola, Kontrabaß, Orgel neben anderen seltenen

Gaben gelegt und weiterhin aus Düsseldorf verlautet von einem aus Arbeiterkreisen unter Betonung des Künstlerischen für Mitte Mai in den Festsälen des Zoologischen Gartens geplanten reinen Mozart-Programm, darunter große Chöre.

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* zu Dresden hat die 183. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke folgendes Programm gehabt: *Karl Hasse* (Osnabrück), Variationen für zwei Klaviere (op. 1); Lieder (op. 3, Manuskript); Trio (h moll) für Violine, Violoncell und Klavier (op. 15, Manuskript). — Die 184. Aufführung: *Erwin Lendvai* (Hellerau), Drei Fragmente für Klavier, op. 9, Verlag Rahter; Altjapanische Lieder (Texte aus dem 9. und 10. Jahrhundert, übersetzt von Paul Enderling), op. 6, Verlag Simrock; „Venedig", ein Nocturno nach Fr. Nietzsches gleichnamigem Gedicht, für Klavier, Verlag Hansen; Streichtrio (No. 2 in F dur), op. 14, Manuskript (erscheint im Herbst bei Simrock).

— „Pappenheimer Kürassiere", die neueste Schöpfung von *Heinrich Platzbecker*, für Männerchor und Orchester (Dichtung von Maximilian Pfeiffer) hat im Jubiläumskonzerte des angesehenen Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten in Dresden, unter Prof. Hugo Jüngst, die Uraufführung mit großem Erfolge erlebt. Beim Festaktus wurde dem Komponisten die Ehrenmitgliedschaft des Vereins verliehen.

— In Aachen werden in einem Zyklus von 4 Orchesterfestkonzerten dirigieren *Siegfried Wagner* von eigenen Werken: Vorspiel zum II. Akt aus „Sternengebot", Ouvertüre zu „Bruder", Einleitung zum III. Akt und Huldigungsreigen aus „Sternengebot", Vorspiel zu „Banadietrich", Einleitung zum III. Akt der Oper „Der Kobold" und Kirmestanz aus „Herzog Wildfang"; *Leo Blech* u. a. sein Stimmungsbild „Waldwanderung"; *Hans Pfitzner* von eigenen Werken Ouvertüre zu dem Weihnachtsmärchen „Das Christ-Elflein" und drei Stücke aus der Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" und *Fritz Busch* ausschließlich Werke von Brahms, darunter die Frauenchöre mit Harfe und 2 Hörnern. *J. M. P. St.*

— In Halle a. S. ist durch den Lehrergesangverein (Leitung: Chormeister *Max Ludwig*) die ihrer musikalischen und technischen Schwierigkeiten wegen selten zu hörende Kantate „Columbus" von *Felix Draeseke* mit viel Erfolg aufgeführt worden. Es handelt sich um ein nach Erfindung und Anlage charaktervolles Werk. Neue moderne Chorwerke von *Hutter*, *Ludwig* und *Naumann* (Ballade „Nis Randers") ergänzten das Programm. Als Orchester war die Stadttheaterkapelle tätig und die Soli der Kantate sangen erfolgreich Ilse Helbing und Dr. Wolfgang Rosenthal. *Kl.*

— Kapellmeister *Ferdinand Neißer* hat verflossenen Winter in seiner Geburtsstadt Eisleben eine reiche künstlerische Tätigkeit entfaltet. Er veranstaltete mit dem Stadttheaterorchester aus Halle a. S. eine Reihe von Symphoniekonzerten, wobei auch namhafte Solisten mitwirkten, und außerdem Konzerte mit dem Marteau-Quartett, mit Willy Burmester und Alice Ripper. *Kl.*

— In Speier hat ein Kompositionsabend von *Friedrich Wilhelm Karl* stattgefunden. Das Programm brachte: Vorspiel, Orakel- und Liebesszene aus „Todeskuß" (komponiert 1911). Sinfonietta für kleine Orchester (komponiert 1914). Drei Lieder für Sopran und Orchester (komponiert 1913). Ballade „König Abels Tod" für Tenor- und Baßsolo, Doppelchor und großes Orchester (komponiert 1912).

— In Teplitz ist eine Symphonie von Dr. *Georg Göhler* vom Kurorchester zur Uraufführung gebracht worden.

— In London hat die Uraufführung einer Symphonie mit dem Titel „London" von *R. Vaughan Williams* stattgefunden, die fast eine Stunde währte. Aus dem ersten Satz schlägt der Atem des Londoner Straßenlebens heraus. Der zweite Satz mit den Rufen von Verkäufern und Hausierern erinnert an Charpentiers „Louise". Im Scherzo (Nocturne) schildert der Komponist die nächtlichen Lustbarkeiten des Volkes an einem Feiertag auf Hampstead Heath. Im Finale scheint Williams gegen den bitteren Kampf ums Dasein zu revoltieren.

— Professor Muck hat in Boston *Rezniceks* symphonisches Lebensbild „Schlemihl" aufgeführt.

— *Max Reger* hat sich in der idyllischen Ruhe seines Landaufenthaltes soweit gekräftigt, daß er an eine neue größere Arbeit gehen konnte. Es sind dies Variationen über ein Mozartsches Thema für Orchester, die ihre Uraufführung im nächsten Winter in Köln erleben sollen.

— Das Wiener Rosé-Quartett will im Anfang der nächsten Saison einen einsätzigen „Fantastischen Reigen für Streichquartett" von *Julius Weismann* zur Uraufführung bringen. (Das Werk erscheint bei Tischer & Jagenberg in Köln.)

— *Fritz Kreisler* hat nach Werken von Dvorák fünf Violinstücke geschaffen, die bei Simrock erscheinen werden; sie heißen: „Indianisches Lamento" (bereits bekannt unter dem Titel „Indian Canzonetta"), „Slavische Fantasie", drei slavische Tanzweisen (nach slavischen Tänzen).

— *Ferruccio Busoni* hat für den Geiger Serato eine Kadenz zu dem Brahmsschen Violinkonzert komponiert, die das ganze Solo mit einer Paukenstimme unterlegt und vor dem Einsatz des Orchesters einige Ergänzungsstimmen der Streicher vorschreibt.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Theatern.* In dem Bericht des Bürgerausschusses über den Antrag des Senats, betreffend einen weiteren Staatszuschuß an die Stadttheater-Gesellschaft *Hamburg* wird ausgeführt, daß die Gagen der Orchestermitglieder im Vergleich zu anderen großen Theatern von etwa ähnlichem, zum Teil auch geringerem Range wie das Hamburger Stadttheater sehr unbefriedigend seien, und daß die Mitglieder des Orchesters, konservatorisch gebildete Künstler, ständig nach Nebenverdienst ausschauen müssen. Der Ausschuß ist sich einstimmig klar darüber, daß die Würde Hamburgs und das Ansehen des Stadttheaters und dessen künstlerische Leistungsfähigkeit eine Aenderung erheischen. Dem Orchester müsse eine Ruhezeit im Sommer gegeben werden, und eine Prüfung der Gagen- und Dienstverhältnisse des Chorpersonals habe ebenfalls ungemein unbefriedigende Verhältnisse ergeben. Das Personal sei ganz außerordentlich in Anspruch genommen, der künstlerische Betrieb des Theaters müsse aufs schwerste darunter leiden. (Sehr richtig!) Der Ausschuß beantragt deshalb als vorläufige Hilfe, die keinen Aufschub vertrage, für die Zeit vom 1. September 1913 bis Ende August 1917 einen weiteren Staatszuschuß von jährlich 30000 M. Dem Franz-Liszt-Pensionsverein der Orchestermitglieder des Stadttheaters soll wiederum für die Jahre 1914 bis 1916 ein Staatszuschuß von 16500 M. gewährt werden. — Die Haltung des Hamburger Bürgerausschusses ist zu loben; man scheint dort künstlerisch zu empfinden.

— *Von den Konservatorien.* Zum Direktor der Städtischen Musikschule in *Nürnberg* ist an Stelle des verstorbenen Direktors Mannschedel der Musikdirektor *Karl Rorich* in Weimar, ein geborener Nürnberger, ernannt worden. — Die türkische Regierung hat den früheren Direktor des Pariser Odeon-Theaters, *Antoine*, ersucht, die Leitung des in Konstantinopel zu errichtenden Konservatoriums und eines modernen, türkisch-nationalen Theaters zu übernehmen. Antoine habe den Antrag im Prinzip angenommen.

— *Die Musik an den Universitäten.* An der Straßburger Universität ist ein „Institut der Kirchenmusik für Theologiestudenten" eingerichtet worden, zu dessen Leiter Prof. Dr. *X. Mathias* bestellt wurde.

— *Eine Sympathieerklärung für Martersteig.* Dem Intendanten des Leipziger Stadttheaters, Geh. Hofrat *Max Martersteig*, ist eine neue Sympathieerklärung überreicht worden, an der auch Musiker beteiligt sind. Es heißt: „Leipzig hat in Max Martersteig einen Leiter seiner städtischen Theater, der bei den Urteilsfähigen Deutschlands seit langem hohe Achtung genießt. Wir geben unvermeidliche, vielleicht auch vermeidbare Mißgriffe in seiner Wirksamkeit zu; wir verkennen aber nicht, wie sehr ihn mangelnde Unterstützung durch Publikum und Presse gehemmt hat. Dieses festzustellen empfinden wir als Pflicht gegen den ungerecht und gehässig angegriffenen Künstler." — Die Erklärung ist unterzeichnet von Max Klinger, *Artur Nikisch*, Operndirektor *Otto Lohse*, Prof. *Karl Straube*, Lambrino, Joseph Pembaur und anderen.

— *Von der österreichischen Tantiemen-Gesellschaft.* Die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien hat unter dem Vorsitze ihres Präsidenten Herrn kaiserl. Rates Joseph Weinberger ihre 17. ordentliche Hauptversammlung abgehalten. Frau Sophie von Suppé hat der Gesellschaft in Anbetracht ihres rühmenswerten Wirkens auf humanitärem Gebiete und zum Andenken an ihren Gatten die namhafte Summe von 20000 Kronen zugedacht. Diese Summe soll der Gründung einer den Namen Franz von Suppé führenden Stiftung dienen, deren Zinsen alljährlich notleidenden Mitgliedern der Gesellschaft zugute kommen sollen. Die Einnahmen aus dem eigenen Betriebe der Gesellschaft im Deutschen Reiche betrugen im Vorjahre 183000 Kronen, in den beiden ersten Geschäftsjahren 284000 Kronen. Die Gesamteinnahmen der Gesellschaft im Jahre 1913 betrugen 458578.38 Kronen, der Reingewinn 247041.87 Kronen. Davon wurden satzungsgemäß dem Pensions- und Unterstützungsschatze 52296.97 Kronen, dem Sicherheitsschatze 12887.65 Kronen überwiesen und an Gebühren 181857.25 Kronen ausgezahlt.

— *Ein „Schuberteum".* In Wien hat sich ein Komitee gebildet, das die Errichtung einer Pflegestätte für die volkstümliche Musik und vor allem für die Schöpfungen der großen heimischen Tonkünstler anstrebt. Dieses Institut, das den Namen „Schuberteum" führen soll, will das Komitee zu einer Zentralstelle musikalischen Lebens entwickeln. Als Präsident zeichnet Richard Graf Coudenhove-Kalergi.

— *Von der Orchesterschule in Bückeburg.* Bereits 30 Studierende sind bei Gewährung eines Stipendiums in der

Orchesterhochschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter aufgenommen worden. Es sind noch einige Stellen zu vergeben, und zwar kommen in erster Linie Kontrabassisten und Blechbläser in Betracht. Anmeldungen zur Aufnahme sind bei Hofrat *Ferd. Meister*, Bad Wildungen, Villa Augusta, einzureichen.

— *Eine wichtige Erfindung für die Orchesterbläser.* Tonbindeapparat (Aerophor) nennt sich, wie erinnerlich, die neue Erfindung des Schweriner Kammermusiker Samuels, die höchst ingeniös ist. Es handelt sich um einen Apparat, der an die Instrumente der Orchesterbläser angebracht wird und der es ermöglicht, auf der Flöte, Klarinette, der Trompete, dem Bombardon etc. gehaltene Töne sowie ganze Passagen ununterbrochen zu spielen, Unterbrechungen der Phrase durch Atemholen also zu vermeiden. Herr Samuels gab im Stuttgarter Hoftheater vor den Kapellmeistern, Orchestermitgliedern, geladenen Gästen, darunter Musiker, Kritiker und Aerzte, nach einem Vortrage Proben seiner Erfindung. Man konnte es danach durchaus verstehen, wenn ein Richard Strauß ganz begeistert war und in einer neuen Komposition (das Festliche Präludium) vorschrieb: mit Aerophor zu blasen. Es ist in der Tat etwas ganz Neues, was wir zu hören bekamen und die Wirkung war außerordentlich. Es ist wieder mal eine Forderung erfüllt worden, die die genialen Komponisten von Bach (der besonders!) bis auf unsere Zeit gewissermaßen vorausgeahnt hatten, indem sie Dinge schrieben, die gar nicht auszuführen waren, bis einer kam, der das Instrument verbesserte. Daher haben die recht, die die Erfindung epochemachend nennen. Als der Riesenwurm aus dem Rheingold (Tuba) diesmal wirklich „angekrochen kam" und der Bläser die ganze Stelle ohne abzusetzen blies, bekam man erst den rechten Eindruck von der Sache. Nur bekam man es auch mit der Angst und wollte dem Bläser zurufen: „um Gottes willen, setzen Sie ab, Sie müssen ja platzen!" Aber der Bläser atmete im Gegenteil ganz ruhig und die früheren Erscheinungen der Ueberanstrengung waren absolut verschwunden (wie auch die Aerzte feststellten). Und hier hat Samuels seine Intelligenz bewiesen. Während früher der Bläser, wenn der Atem ausging, das Instrument absetzen mußte, um neuen Atem, Druckluft durch die Lungen zu bekommen, behält er jetzt das Instrument unverändert an den Lippen. Die Nasenatmung beginnt, wodurch die Atmungswege des Mundes verschlossen werden. In diesen Hohlraum des Mundes wird nun durch einen mit den Füßen getretenen kleinen Blasebalg Druckluft geführt, die ihren Ausweg nur wieder durch das Instrument des Bläsers finden kann. Und diese Luft hat sozusagen Leben, ist nicht mechanisiert; und daß es nicht so leicht ist, die Crescendi, Decrescendi bis zum kaum hörbaren Pianissimo zu machen, daß es sich um Kunst handelt, zeigte der Vortrag Samuels' im Vergleich zu dem seiner „Schüler". Die künstlerischen, die hygienischen Vorteile sind in die Augen springend. Sollte aber einer glauben, daß es mit der feinen Phrasierung nur aus Bequemlichkeit vorbei sei, so halten wir ihm ein Urteil Weingartners entgegen, der schreibt: „Der gute Bläser kann nunmehr viel schöner und freier phrasieren als bisher."

— *Verein der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig.* Der Vorstand der Vereins der Deutschen Musikalienhändler setzt sich nach dem Wahlergebnis der am 8. Mai 1914 in der Bugra stattgefundenen Hauptversammlung wie folgt zusammen: Herr Dr. Robert Astor (Leipzig) Vorsteher, Robert Lienau (Berlin) Vorsteherstellvertreter, Alfred Hoffmann (Leipzig) Schriftführer, Albert Stahl (Berlin) Schriftführerstellvertreter, Richard Leede (Leipzig) Schatzmeister, Heinrich Hothan (Halle) Schatzmeisterstellvertreter. In der Hauptsache beschäftigte sich die Hauptversammlung mit der Frage des nicht gewerbsmäßigen Handels und nahm energisch Stellung gegen das Eindringen von sogen. Auch-Musikalienhändlern und Selbstverlegern.

— *Konzertsaal der Bugra.* Auf der in Leipzig stattfindenden Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik haben die deutschen Musikverleger einen intimen Konzertsaal errichtet, der in erster Linie der praktischen Vorführung ihrer Verlagswerke dienen soll, der aber auch Künstlern und Künstlervereinigungen für Konzerte zur unentgeltlichen Benutzung zur Verfügung gestellt wird.

— *Verbandstag.* Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare hat seine Generalversammlung in Halle abgehalten. Zum Vorsitzenden wurde Musikdirektor *C. Holtschneider* in Dortmund gewählt.

— *Orgelspielkurs.* Aus *M.-Gladbach* wird uns geschrieben: Dem königl. und städt. Musikdirektor *Hans Gelbke* ist auch in diesem Jahre die Leitung des Kursus für Orgelspiel und Kirchenmusik vom Königl. Konsistorium der Rheinprovinz im Einverständnis mit der Rheinischen Provinzialsynode übertragen worden. Die Teilnehmer, die ein öffentliches Organistenamt bekleiden müssen, erhalten zum freien Aufenthalt während der Dauer des Kursus Tagegelder und Fahrtvergütung.

— *Denkmalspflege.* Das Geburtshaus von *Johannes Brahms* in Hamburg, Speckstraße 60—64, ist durch Kauf in das Eigentum der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin übergegangen. Eine erfreuliche Nachricht!

— *Preisverteilung.* Anläßlich der „Baltischen Ausstellung" in Malmö hatte das Konservatorium von Malmö einen Wettbewerb für Festkompositionen ausgeschrieben. Von den zehn Preisen sind nicht weniger als drei deutschen Bewerbern zuerkannt worden. Zwei davon sind auf einen Berliner Tonsetzer gefallen: Herrn *Alexander Jemnitz*, der einen ersten Preis für eine Konzertfuge und einen weiteren Preis für eine Lustspielouvertüre für Orchester erhielt. Dem Breslauer Domorganisten *Hein* wurde ein Preis für eine Symphonie für großes Orchester „Ausfahrt und Irrfahrt" erteilt.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Dresdner Violinvirtuosen *Alfred Pellegrini* ist das italienische Ehrenkreuz 2. Klasse verliehen worden. — Professor *Bertrand Roth* in Dresden hat aus Anlaß seiner Mitwirkung beim Musikfest der Franz-Liszt-Gesellschaft in *Altenburg* vom Herzog persönlich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Auch *Martha Remmert* in Berlin hat diese Auszeichnung erhalten.

— Prof. *Adolf Ruthardt*, der Ende 1911 sein 25jähriges Jubiläum als Lehrer am *Leipziger* Kgl. Konservatorium der Musik begehen konnte, wird sich in den Ruhestand zurückziehen.

— An Stelle des bisherigen Kapellmeisters *Serafin*, der nach Ablauf seines Vertrags nach Südamerika geht, ist der junge Maestro *Gino Marinuzzi* an das Scalatheater in *Mailand* berufen worden. Marinuzzi dirigierte zuletzt den „Parsifal" am Stadttheater in Triest und war vorher als Kapellmeister am Teatro Massimo in Palermo tätig.

— Frau *Marie Wittich*, die gefeierte Primadonna unserer Hofbühne, hat am 1. Mai das 25jährige Jubiläum ihrer ununterbrochenen Tätigkeit an der Dresdner Hofoper begangen. Das Rollenverzeichnis der Künstlerin umfaßt ungefähr 70 Partien, darunter 15 aus Wagnerschen Opern. Viele davon sang Marie Wittich auch in Bayreuth. Für August Bungert, dessen Homerische Welt in Dresden erstmalig aufgeführt wurde, setzte sie ihr volles Können ein und kreierte die Nausikaa, die Kirke und die Penelopeia. Die Künstlerin verabschiedete sich als Isolde vom Dresdner Publikum, sie wird nur noch gelegentlich gastspielweise auftreten. Der König von Sachsen verlieh ihr als besondere Auszeichnung für ihre reichen Verdienste die Ehrenmitgliedschaft der Dresdner Hofoper. *H. Pl.*

— In *München* ist Prof. Dr. *Joseph Stich*, der langjährige Ballettdirigent am Hoftheater und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, im 65. Jahre gestorben. Stich ist seit 1878 am Hoftheater engagiert gewesen und hat sich um das Münchner Musikleben Verdienste erworben. Er hat die ganze Geschichte des Hoftheaters in den letzten drei Jahrzehnten, die „große Zeit" und mit ihr den Sieg der neuen Musik miterlebt. In Bayreuth war er 1882 mit der Einstudierung der Parsifal-Chöre beschäftigt. Er hat sich auch wiederholt als Komponist versucht, Lieder, Chöre, Orgelkompositionen, ein Streichquartett und die romantische Oper „Der Geiger zu Gmünd" geschrieben, die in Düsseldorf, Rostock und München zur Aufführung kam.

— Prof. *Franz Nekes*, Kanonikus am *Aachener* Münster, der vor kurzem unter allseitiger Teilnahme der kirchenmusikalischen Kreise seinen 70. Geburtstag feierte, ist gestorben.

— In *Florenz* ist im Alter von 68 Jahren der Gesangsmeister *Vincenzo Lombardi* gestorben. Als Leiter der Orchester von Neapel und Lissabon, besonders jedoch als Lehrer Carusos und zahlreicher anderer Bühnengrößen, hat er, die Traditionen des bel canto pflegend, großen Einfluß auf das musikalische Leben Italiens ausgeübt.

— In Bologna ist der Arzt Dr. *Bassi* gestorben, der eine große Zahl von Erinnerungen an Richard Wagner zu einer Sammlung vereinigt hat. Diese fällt der Musikbibliothek des Konservatoriums in Parma zu.

— In *Batavia* ist am 11. Mai die berühmte amerikanische Sängerin *Lillian Nordica* gestorben (gerade einen Tag vor ihrem 55. Geburtstag). Sie war zu Farmington im Staate New York geboren, studierte in Boston und Mailand und begann in Brescia mit Verdis Traviata 1879 ihre ruhmreiche Theaterlaufbahn. Sie war dann zwei Spielzeiten an der Petersburger kaiserlichen Oper tätig, ging zur Großen Oper in Paris über, verheiratete sich dort mit einem Herrn Gower und trat von der Bühne zurück. Ihr Gatte starb aber bald darauf, und schon 1886 trat sie in London wieder auf. In England wurde die frühere Koloratursängerin, nachdem sie 1894 in Bayreuth die Elsa gesungen hatte, zur gefeierten Darstellerin der dramatischen Heldinnen Wagners. 1896 vermählte sie sich mit dem ungarischen Tenoristen Zoltan Dome, wurde aber nach vier Jahren geschieden und ging 1905 eine dritte Ehe mit dem Kapitän de la Mar ein. Seit 1886 beschränkte sie sich auf Gastspiele und Konzertreisen. 1909 trennte sie sich von ihrem dritten Gatten und verheiratete sich mit dem Bankier Young in New York.

Besprechungen und Anzeigen

Verschiedenes.

Zachariaes Klaviergymnastik. Eine große Anzahl von Spielern stößt im Gebrauch ihrer Muskeln und Gelenke auf Mängel, die ein geistiges Ueben unter Voraussetzung einer natürlichen Haltung erschweren. Besonders bei Kindern zeigen sich diese Mängel, z. B. Einknicken der Finger, Kraftlosigkeit des vierten und fünften Fingers etc. Den anatomischen Fehlern begegnete man bisher durch geistlose Fingerübungen. Diese festwurzelnde Anschauung wird von den Vertretern des modernen Klavieranschlages bestritten. So sagt Steinhausen (Die physiologischen Fehler der Klaviertechnik, 2. Aufl., S. 75): „Einem Anfänger auf dem Klavier nützt keine noch so eifrig vorher betriebene gymnastische Muskelzüchtung, er muß erst g e i s t i g arbeiten lernen; er kann stärkere Muskeln und beweglichere Gelenke haben als ein geübter, guter Klavierspieler; was ihm aber fehlt, das ist die Kette der Bahnungen im Gehirn, der psychische Besitz der Technik, die Summe der im Zentralorgan aufgespeicherten psycho-physischen Erfahrungen und geistig erarbeiteten, automatischen Bewegungen.“ — Ferner begegnet man der vermeintlichen Förderung der Muskeltätigkeit durch bloße Fingerübungen mit folgender Tatsache: Der Sitz der Klaviertechnik liegt nicht bloß in den Fingern, sondern im S p i e l k ö r p e r, der die Muskeln des Armes, der Schulter bis zu den Rückenmuskeln zur Mitwirkung heranzieht. Mithin ist es unsinnig, die Finger allein zu beschäftigen, um so mehr, als die Fingerübungen durch ihre einseitige Bewegung die schwachen Muskeln selten oder gar nicht treffen. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: um schwache, einknickende Gelenke der Finger zu kräftigen, läßt man Finger und H a n d krampfhaft s p a n n e n und erreicht trotz sehr langen Uebens in vielen Fällen doch nicht das Ziel. Nach früheren fruchtlosen Versuchen, die Pflege der kraftlosen Gelenke und Muskeln durch nicht geeignete Apparate zu besorgen, hat die Klavierpädagogin A. Zachariae (Hannover, Miesburgerdamm 3) durch ihren „Handentwickler“ den Weg gefunden, die ungelenken Teile des Spielkörpers durch gesundheitliche s i n n g e m ä ß e Uebungen zu willigen Werkzeugen der eigentlichen geistig musikalischen Arbeit bereit zu stellen. Sie erreicht dieses in kürzester Zeit dadurch, daß sie stets den Herd der schwachen Muskeln mit einem Teil ihres Apparates trifft und immer gerade diejenige schwache Muskel kräftigt, die zur Ausführung einer musikalischen Tonreihe mit ihrer Schwäche im Wege steht. So befreit sie z. B. den vierten Finger von seiner geringen Selbständigkeit nicht durch Spreizung, sondern durch Einfluß des Apparates auf die i n n e r e n Muskeln der Hand, welche mit dem vierten Finger und seinen Nachbarn korrespondieren. Diese geniale Umwertung der Muskelkräftigung erreicht somit jedes Ziel eindringlicher als die althergebrachten Fingerübungen, ferner um das Zehnfache an Zeit k ü r z e r als die Zeit, die wir sonst zu einer Bewältigung einer Technik gebrauchen. Man darf nun nicht den falschen Schluß daraus ziehen, daß mit einer Zachariaeschen Uebung eine musikalische Figur „sitzt“. Nein, die Uebung befähigt den Spieler n u r z u s c h n e l l e r e r Bewältigung; in willkürlichen Zahlen ausgedrückt: eine schwierige Stelle nach aller Art zwanzigmal gespielt, bedarf bei Voraussetzung der r i c h t i g e n Zachariaeschen Uebung nur eines drei- bis fünfmaligen Spiels. Die Apparate bestehen aus einem „Handentwickler“ zur Ausbildung aller notwendigen Muskeln, Gelenke, Spannweite der Hand, Entwicklung von Kraft und leichter Beweglichkeit — einem „Rücken- und Arm-Muskelstärker“ und einem „Kugelstab“ zur Erziehung einer freien Beweglichkeit der Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenke.

Ludwig Riemann (Essen).

Wolfgang Thomas: *„Mozart-Schatzkästlein“* (Das Schöne im Sinne Mozarts), gebunden 2 M. *(Wunderhornverlag, München).* Der Wert dieses kleinen, aber inhaltsreichen und auch äußerlich ungemein einladenden Büchleins, das mit der landläufigen Brevierliteratur nichts gemein hat, ist darin zu erblicken, daß der Autor nicht eine persönliche, mit den Augen unserer Zeit gesehene Darstellung von den musikalischen Schönheitsbegriffen Mozarts gibt, sondern daß er den Meister selbst in einer Folge von brieflichen oder mündlich überlieferten Aeußerungen seine Lehre vortragen läßt. Das hat einen großen Reiz und führt in der oft drastischen Ausdrucksweise Mozarts das Wesentliche seiner Kunstanschauungen und seines Stils dem Leser recht unmittelbar vor Augen. Da spricht Mozart von seinem musikalischen Schaffen im allgemeinen und von einzelnen Werken und von der Behandlung der verschiedenen künstlerischen Mittel im besonderen. Dabei vermeidet der Autor, der in der Auswahl der charakteristischen Aeußerungen den gründlichen und gediegenen Kenner verrät, keineswegs ein gelegentliches kritisches Wort. Das macht dieses Büchlein für die Hand des musikalischen Laien erst recht wertvoll, und man möchte wünschen, daß es einen recht großen Abnehmerkreis finden möge, umsomehr als der Autor die Erträgnisse des Buches dem Fonds zur Erbauung eines Mozart-Hauses in Salzburg überwiesen hat. *Joseph Haas (Stuttgart).*

Neue Studienwerke für Klavier.

Lazarus: 5 *morceaux faciles et mélodiques.* Verlag *Ed. Cranz.* Leichte und hübsche Stücke, der Walzer allerdings stark an den „Graf von Luxemburg“ anklingend.

Derselbe: 8 *morceaux faciles en forme de Fantaisie.* Ebenfalls nicht schwer und sehr dankbar; wir heben den flotten Marsch, die gefühlvolle Romanze und das choralmäßige „Im Volkston“ hervor.

Derselbe: 24 *melodische Stücke in Etüdenform*, 2 Hefte à 2 M. Verlag *Ed. Steingräber.* Diese Etüden sind nicht für den ersten Anfang, auch gefallen sie uns weniger als die oben genannten Werke. Der Schluß ist oft gesucht und widerspricht dem harmonisch einfachen Charakter der Etüde. Der Fingersatz könnte manchmal mit einem Fragezeichen versehen werden; Beispiel No. 22, wo unter der Vortragsbezeichnung legatissimo die rechte Hand den Sextenschritt *h-g* mit dem dritten und fünften Finger, das folgende *c* dazwischen mit dem vierten nehmen soll! Zu No. 20 vergleiche der Komponist als getreues Gegenstück die bekannte Fanfare militaire von Ascher.

C. Pieper: *Technische Studien zu Chopins Klavieretüden*, 2 Hefte à 2 M. Verlag *C. F. Kahnt, Leipzig.* Es gehört Mut dazu, angesichts dieser Ueberfülle von Uebungen sich an deren Studium zu wagen. Man muß es dem Verfasser, der sich in seiner Tätigkeit als Lehrer am Konservatorium die nötige Erfahrung gesammelt hat, zugestehen, daß er das Menschenmögliche an technischen Uebungen aus Chopins Etüden herausholt. Wer diese beiden Hefte durchstudiert hat, dem wird auch manches andere Virtuosenwerk wenig Schwierigkeiten mehr bereiten.

Georg Eggeling: *Munterer Fortschritt*, 35 Vortragsetüden, op. 176, 2 Hefte à 1.50 M. netto. Verlag *B. Schotts Söhne, Mainz.* Verhältnismäßig einfache Stücke, die das Prädikat „munter“ mit Recht tragen. Wir machen auf dieses wie auf die folgenden Werke des Komponisten als eine wertvolle Ergänzung der Klavierschule aufmerksam.

Derselbe: 50 *kurze, melodische und instruktive Etüden für die Mittelstufe*, op. 122, 2 Hefte à 2 M. Verlag *A. P. Schmidt, Leipzig.* Nicht ganz einfach, teilweise wird schon ziemlich große Spannung der Hand verlangt; im zweiten Heft ziemliche Schwierigkeiten.

Derselbe: 25 *melodische Etüden ohne Oktavenspannung*, op. 170, 2 Hefte à 2 M. Verlag *Schotts Söhne.* Zur Ausbildung eines gediegenen Vortrags eignen sich diese klangvollen Stücke besonders, die tüchtige Uebung verlangen.

Derselbe: 7 *Etüden zur Uebung weitgriffiger Akkorde und Erlernung eines guten Pedalgebrauchs*, op. 172, 2 M. Verlag *A. P. Schmidt, Leipzig.*

Derselbe: 18 *melodische Oktavenetüden für die obere Mittelstufe*, op. 90, komplett 2 M. Verlag *Schotts Söhne.* Auch die beiden letztgenannten Werke sind für den speziellen Zweck, dem sie dienen sollen, sehr geeignet. In diesem Zusammenhang seien auch noch nachstehende zwei Werke erwähnt, sämtlich im Verlag von *Wilhelm Hansen* erschienen und von Dr. *Walter Niemann* neu herausgegeben:

Th. Kullak: *Kinderleben*, 50 Pf. Leicht spielbare Charakterstücke.

Schumann: *Album für die Jugend*, 1 M. Es ist dem Verlag als Verdienst anzurechnen, daß er der klavierspielenden Jugend diese Auswahl Schumannscher Stücke zu so billigem Preis zugänglich macht. Der Druck ist zwar etwas eng, doch sehr deutlich, so daß die Lesbarkeit kaum beeinträchtigt wird. *A. F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 17 bringt einen neuen Beitrag unserer Schubertiana-Sammlung, die, wie aus viel Zuschriften hervorgeht, sich großer Beliebtheit im häuslichen Kreise erfreut. Der gewandte Bearbeiter, Kammermusiker *W. Abert* in Stuttgart, hat den prächtigen Militärmarsch No. 3 in Es dur für Trio (Violine, Violoncello und Klavier) herausgegeben. Wir hoffen auch mit dieser Bearbeitung Freude zu machen.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Giacomo Puccini.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 16. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 28. Mai, des nächsten Heftes am 11. Juni.

Briefkasten

Ed. Fr., Mehrerau. „Der strenge Satz" und dann „Kontrapunkt und Fuge im freien Satz" von Ludwig Bußler.

J. Th. A., L—berg. In No. 20 der Lieder ohne Worte von Mendelssohn sind 2 Achtel streng auf eine Triole zu verteilen. Ihr skizzierter Anfang ist demnach falsch.

E. Kunz—mann, A. Klavierschule von Breslaur, 1. Teil. Auch die von Söchting. Handhaltung und Anschlag lassen sich nicht aus Büchern erlernen. Ueber den Lehrgang informiert Sie die Klavierschule.

Grammophon. Nach Ansicht der in Betracht kommenden Fachleute und Künstler wird dem „Grammophon" mit der auswechselbaren Nadel eine dominierende Stellung unter den Sprechapparaten inkl. Pathephon eingeräumt. Die Nebengeräusche existieren beim Pathephon genau so wie beim Grammophon. Je besser der Apparat, desto weniger Nebengeräusche. Aber die natürliche Wirkung einer Nadel auf eine rotierende Platte muß, wenn auch nur ein geringes, so doch ein Geräusch geben. Das Grammophon hat sich heute in allen Kreisen eingebürgert.

J. E. Die leichtesten Wagner-Auszüge mit Text sind die von Kleinmichel; sie sind aber bekanntermaßen etwas zu dünn. Die von Klindworth wären Ihnen zu empfehlen; sie wollen Sie ja wohl doch nicht im Konzert öffentlich spielen? Sehr interessant sind die von Mottl bei **Peters**, die die persönlichen Regieangaben, Tempobezeichnungen, erläuternde Bemerkungen Wagners enthalten, Parsifal, Nibelungenring. Tristan ist nicht ganz vollendet. Besten Dank für die Anregung. Der Erlaß war uns bisher nicht zugegangen.

W. Sp. Wir empfehlen Ihnen für Ihre Zwecke Riemanns Katechismus der Musikinstrumente und der Orchestrierung. Verlag von **Max Hesse**, Leipzig.

H. K., Wo. Um Mitglied des Allgem. Deutschen Musikvereins zu werden, wenden Sie sich an ein Vorstandsmitglied; etwa an den Schriftführer Herrn W. Klatte, Berlin W., Nettelbeckstr. 24. Sie erhalten dort auch die gewünschte Antwort. — Wegen der zweiten Frage erhalten Sie noch brieflich Antwort.

J. H. Wir raten nach wie vor von „Selbstunterricht" ab. Wir bitten, unsere Besprechungen zu verfolgen. Eine altbewährte ist die von Kummer.

H. in M. Erstens geben wir nicht brieflich Antwort. Zweitens ist der Abonnementsausweis nötig. Drittens ist uns der Komponist unbekannt. Sollte es sich um Kritik handeln, so müßten wir sagen: jeder Kritiker urteile selber! Sonst ist er kein Kritiker.

M. H. 25. Ihre Frage ist falsch gestellt. Die Lösung bringen die neuen Stuttgarter Hoftheater. Diese haben kein Schauspielhaus und kein Opernhaus; sondern ein kleines und ein großes Haus. Das große für das historische Drama etc. und die Große Oper wie für das Musikdrama; das kleine für das entsprechende moderne Schauspiel und die komische Oper.

A. N. Warum muß man annehmen, daß Frau H. verschiedene Briefe als ungedruckt ansieht, weil sie bei einem die ausdrückliche Bemerkung hinzufügt? Legen Sie besonderen Wert darauf, daß eine entsprechende Notiz nachträglich erfolgt? Dann sehr gern. Besten Gruß. Wegen des Aufsatzes L. L. erhalten Sie Nachricht, die Sie interessieren wird.

Astrachan. Sie werden die Prospekte der weltbekannten Firma auf unsere Veranlassung direkt zugeschickt bekommen. Die Adresse genügt doch?

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 14. Mai.)

F. B., L—sdt. Zwei gute Tänze einer geübten Feder. Auch der allbekannte „Vorsatz" wirkt in Ihrer Vertonung ansprechend.

E. H. Auch ein volkstümlich gehaltener Liedsatz sollte bei aller Schlichtheit noch interessieren. Ihr Lied bietet nichts Neues.

P. R., S. Eine kompositorische Betätigung in der Art der eingesandten Stücke ist zwecklos. Mit solchen kontrapunktischen Uebungen haben Sie leeres Stroh gedroschen. Es fehlt an den erforderlichen Vorkenntnissen. Wenn wir ein Urteil über Ihr Talent gewinnen sollen, müßten Sie uns etwas Liedmäßiges vorlegen.

M. N. In Ihrem Symphoniesatz treten gewisse Manieren einer virtuosen Technik gar zu absichtlich in den Vordergrund. Der Kern verschwindet dabei.

Fritz K., Kl. Ein nicht übler Anfang. Stören Sie damit aber die Ruhe der Dichterin nicht, denken Sie auch noch nicht an den Kontrapunkt, sondern seien Sie bis auf weiteres Ihrem „Heim" in Liebe zugetan.

H. R. E., D. Ihre Liebeslieder sind mit wechselndem Gelingen geschrieben. Nicht jeder musikalische Einfall ist aus echtem Empfinden geflossen, was Ihnen bei strengerer Selbstkritik selbst auch allmählich bewußt werden wird. Daß Sie sich noch zu einem guten Liederkomponisten entwickeln werden, zeigt „Tröstung", wiewohl Ihnen später auch dieses Stück nicht mehr so wichtig vorkommen wird. Ihr schönes Talent läßt einen strengeren Maßstab zu.

E. U. H. Ihre Mazurka ist eine anerkennenswerte Leistung. Vielleicht vermag Ihnen Ihr Bruder zur weiteren Förderung Ihres Talents mit Rat und Tat beizustehen.

Sasza—Cz. Ein hypermodernes Empfinden und Verstehen, das den Tonalitätsbegriff aufzugeben den Mut hat. Wer Ihnen folgen kann, findet Ihre phantasievollen Gebilde interessant, eingefleischte Diatoniker werden sie als Phantastereien bezeichnen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 18

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Zur 49. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Essen.

Rückblicke und Ausblicke.

Wenn immer und immer wieder Stimmen laut werden, daß die Tonkünstlerfeste des A. D. M. sich überlebt hätten und deshalb einzustellen seien, der Verein überhaupt am besten aufgelöst würde, so muß diese kurzsichtige Anschauung vor der, gerne dem Negativen zuneigenden öffentlichen Meinung mit allem Nachdruck als falsch und irreführend ebenso oft wieder zurückgewiesen werden. Worauf gründet sich denn die Auflösungsidee der Nörgler? Auf das Ergebnis? Ja, darf man denn den A. D. M. dafür verantwortlich machen, wenn nicht alle 10 Jahre ein neuer Beethoven am Komponistenhimmel auftaucht? Und ist es andererseits wirklich wahr, daß Cliquenwirtschaft besteht, daß nur die „Gewappelten" oder die Freunde und Anhänger einer bestimmten Richtung auf den Tonkünstlerfesten mit Werken zu Worte kommen? Nein; erstens pflegen heute Leute, die als Komponisten bereits etwas können, auch in hervorragenden Stellen zu sein; es ist nicht so einfach, ein zum mindesten technisch fertiges Werk auf die Beine zu stellen; dazu gehören schon Reife und Erfahrung. Und was die Jugend betrifft, so hat der A. D. M. recht, wenn er fragt, wo denn die „übersehenen" Kompositionen eigentlich seien, und ob die später als Komponisten wirklich Gewordenen nicht ihre Feuertaufen im A. D. M. gehabt hätten? Er hat so lange recht mit dieser Abwehr, bis ihm nicht das Gegenteil bewiesen worden wäre. Andererseits ist nicht zu bestreiten, daß Fehler gemacht werden; Fehler, die in einigen krassen Fällen diesmal besonders in die Augen fielen und die Frage dringlicher machten, ob im Musikausschuß nicht doch manches von anderen Gesichtspunkten aus betrachtet werden könnte; großzügiger, weniger „programmäßig"; es ist kein sichtbarer „Fortschritt" in den Programmen, man kommt nicht recht weiter. Nun geht freilich eine Entwicklung nicht von heute auf morgen vor sich. Aber mir scheint es, als ob unbewußt ein gewisser Bureaukratismus das Wort führte; hüten wir uns vor dem Altwerden, vor Verknöcherung; und vor Einseitigkeit, oder gar Furcht vor Problemen. Wenn Dr. Karl Storck in der Festnummer der Allg. Musikzeitung dem recht gibt, daß „Experimente", Werke von *Schönberg* oder *Busoni* auszuschließen seien, so muß dieser Anschauung ganz energisch widersprochen werden. Hic Rhodus! Auf den sicheren musikalischen Genuß kommt es wahrhaftig nirgends weniger an, als bei den Tonkünstlerfesten, und Rücksicht auf das Publikum ist noch mehr auszuschließen! Es wäre hundertmal wichtiger und lehrreicher gewesen, bei diesen „Versammlungen von Tonkünstlern" einen der heute umstrittenen problematischen Komponisten aufzuführen, als Publikum und Fachleute mit Musikstücken anzuöden, die weder problematisch noch Musik sind. Davon noch weiter unten. Daß Reformarbeit als notwendig anerkannt wird, bewies eine Mitteilung in der Generalversammlung, wonach der Schluß des Einreichungstermins von Kompositionen bedeutend früher gelegt werden soll, als bisher. Wenn die damit gewonnene Zeit richtig ausgenützt wird, werden zum mindesten totale Entgleisungen nicht mehr vorkommen.

Die Notwendigkeit des Fortbestehens des A. D. M. geht aber neben allem anderen schon daraus hervor, daß die Förderung dramatischer Komponisten selber zur unbeweisbaren Notwendigkeit geworden ist; heute mehr als je. Und daß der A. D. M. auf dem Posten ist, Schwierigkeiten aller Art nicht scheut und überwindet, zeigten zwei Uraufführungen von Opern in den sechs Tagen des Festes.

Das war eine Tat an und für sich, gleichviel wie das Endergebnis sich gestalten wird. Und die Generalversammlung unter Leitung von *Max v. Schillings* gab ein erfreuliches Bild davon, daß der A. D. M. nach dieser Richtung hin avanciert. Es genügte, vom Vorstandschaftstisch aus auf das mangelnde Interesse der für musikdramatische Ziele gegründeten Richard-Wagner-Stiftung hinzuweisen, um sofort Geldspenden zur Verfügung zu bekommen. Und es wurde beschlossen, sich an die Bühnen, an die große Oeffentlichkeit um weitere Förderung dieses wirklich notleidenden, wichtigen Kunstzweiges zu wenden. (Darüber wird noch eingehender zu reden sein.)

Absolut „reformbedürftig" scheint mir aber die Förderung des, sagen wir gesellschaftlichen Verkehrs zu sein; die sozialen, wirtschaftlichen Unterschiede unter den Mitgliedern haben Zustände geschaffen, die von dem Begriffe des Künstlerischen als eines Gemeinwesens der Gleichberechtigten abweichen. Von innerer Harmonie ist auf den Tonkünstlerfesten fast nichts mehr zu bemerken. Die Gruppen trennen sich und sondern sich ab. Man geht mit Höflichkeit aneinander vorüber. Der „Ton" ist kühl wie es die offizielle Veranstaltung war in einem „erstklassigen" Hotel, wo wir doch in unserer Gesamtheit — Gott sei Dank! gar nicht hingehören. Die so notwendige allgemeine „Aussprache" kommt nicht zustande. Es finden sich die paar alten Freunde von früher her zusammen; wie sich die Jugend zurechtfinden mag, kümmert niemand. Die Tonkünstlerfeste des A. D. M.

stellen aber auch die einzige Repräsentationsmöglichkeit des Komponistenstandes dar. Da sollten andere Formen als die konventionellen unserer Zeit maßgebend sein. Und damit hängt die Teilnahmelosigkeit, ja Gleichgültigkeit der „Großgewordenen" zusammen. Früher, als sie noch nicht so groß waren, waren sie ständige Besucher der Tonkünstlerfeste. Der Ehrenvorsitzende Richard Strauß fehlte zum 50. Geburtstag, von Pfitzner ist auch nichts mehr zu sehen und zu hören, Reger pflegt seiner Gesundheit (um nur ein paar der wichtigsten Namen zu nennen). Hat „man" nichts mehr für die ehemaligen Mitkämpfer übrig? Auch die Kritik ist, mit ein paar Ausnahmen, spärlicher in ihren Hauptvertretern geworden. Das alles müßte aber wieder anders werden, wenn der A. D. M. weiter „leben" und erstarken will. Hoffen wir, daß es bei der nächsten Versammlung, die die Jubiläumszahl 50 trägt, zu neuem Aufschwung nach dieser Richtung hin kommt. Strauß hat ja die Uraufführung seiner Alpen-Symphonie bereits in Aussicht gestellt. — Ob Darmstadt oder Chemnitz der Ort der 50. Versammlung sein wird, ist noch nicht entschieden. Zu erwähnen ist noch die Aussprache über die Musikerkammern in der Generalversammlung. Auch darüber wird noch zu reden sein. Nun kurz zu den einzelnen Aufführungen selber.

* * *

Sechs Tage hatte diesmal der A. D. M. zur Durchführung seines Programms bestimmt. Der Nachteil solcher Konzertwoche liegt darin, daß nicht jeder Teilnehmer über die Zeit verfügt, um alle Aufführungen hören zu können; der Vorteil, daß die einzelnen Konzerte von kürzerer Dauer sind — die meisten waren sogar vorbildlich — und so die Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit nicht beeinträchtigen. Beginnen wir in unserem Ueberblick mit den drei Orchesterkonzerten. Ihr Höhepunkt war die „Natursymphonie" von *Siegmund v. Hausegger* unter Leitung des Komponisten, die in ihrem großartigen Schöpferwillen, mächtigen Aufbau und in ihrer reichen Phantasie erneut starke Eindrücke machte. Namentlich die beiden ersten Sätze wurden allgemein bewundert; jedenfalls ist es ein Werk, das uns wieder mal in höhere Regionen führt. (Unsere Leser sind aus den Artikeln H. Burkhardts genügend orientiert. Leider konnte der Schluß der Studie wegen Raummangels nicht mehr in dies Heft aufgenommen werden.) Zum 50. Geburtstage des Ehrenpräsidenten des A. D. M., *Richard Strauß*, wurde das Festliche Präludium als Einleitung des Tonkünstlerfestes aufgeführt und zwar unter Leitung von *Hermann Abendroth*, dem städt. Musikdirektor in Essen, so voller Schwung und mit Verständnis für das Wesentliche und den inneren Aufbau, daß es einen großen Erfolg hatte. Wie hoch Strauß als Künstler, als Könner steht, zeigt gerade diese „Gelegenheitsarbeit"; freilich gehört auch ein wirkliches „Festorchester" zur Aufführung; so wie in Essen mit 24 ersten Violinen etc., 12 Celli, 12 Kontrabässen, und oben auf der Galerie 16 Trompeten extra. Trotzdem haben wir keinen „Spektakel"; das Präludium ist mit „leichter" Hand geschrieben; man hat es als nebensächlich beiseite tun wollen; es wird aber noch oft gehört werden. Dann sei auf zwei bemerkenswerte Aufführungen aufmerksam gemacht. Als talentvoller Komponist stellte sich mit seinem Eroticon (aus der phantastischen Suite „Nacht") *Hermann Unger* vor; ein Schüler Regers, der aber dem Meister nicht „nachahmt", und deshalb mit seiner, keineswegs blutleeren Musik viel Hoffnungen erweckt. Hermann Unger ist noch sehr jung, und weicht auch im Wesen von dem geschniegelten Komponistentyp ab. Der andere Name ist den Lesern der „N. M.-Z." gut bekannt: *Heinz Tiessen* hat sich mit seiner Studie über die Programmusik aufs beste als Musikschriftsteller eingeführt. Nun trat er uns in seiner von ihm betonten Haupteigenschaft, als Komponist, entgegen und zwar ebenfalls vielversprechend mit seiner Zweiten Symphonie in f moll (op. 17). In ihm stecken Kraft und Temperament, und er besitzt Ehrlichkeit in der Art, wie er mit dem Stoffe ringt, den er nach der schwierigen Seite des organischen Aufbaus, der Disposition (!) eines Werkes noch nicht meistert. Die Symphonie, deren Sätze noch dazu ohne Pause gespielt werden, ist zu lang; eine Steigerung ist unter Umständen mehr wert, als mehrere, die in der Wirkung einander hinderlich sind. Tiessen hat seinem Werke den Titel „Stirb und Werde" mitgegeben; und er erläutert ihn auch ausführlicher: der Genießende, der aus Unbefriedigtsein zum erstenmal symbolisch den Tod erleidet; dann der Mensch als Schaffender, der ein zweites „Stirb" erfährt; diesmal als Schmerz über die Notwendigkeit des Verzichtens; und wieder ein neues Werden: religiöse Allgefühle, innerer Friede, dann das wirkliche Sterben, und darüber hinaus, über den subjektiven Tod hinweg, zu ewig weiterschreitendem neuen Leben. Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß dieser allgemeine menschliche Gang der Ideen, der „Geschehnisse" für die musikalische Umwertung in Betracht kommt. Andererseits aber vergißt der „Poet" Tiessen den „Musiker" durchaus nicht; er stellt seine Themen auf und führt sie durch und zwar mit zweifellosem Geschick; die Musik macht vielfach unmittelbaren Eindruck, und sie interessiert andererseits. Sein Programm wäre nicht unbedingt notwendig; fast möchte ich eher bei Hauseggers Natursymphonie für einige, der Phantasie Richtung gebende erläuternde „Stichworte" sprechen. Tiessen will sein Werk umarbeiten, kürzen; er wird uns damit voraussichtlich ein anregendes Symphoniewerk geben. Sein Erfolg spricht dafür.

Aus dem 1. Orchesterkonzert ist dann ein phantastisches Tonbild von *Theodor Huber-Andernach* noch zu erwähnen; *Otto Naumanns* Ballade für Bariton „Die Handwerksburschen", auf einen etwas naiven Text von Heinrich Vierordt, ist ansprechend; aber etwa für einen Ersatz der „Konzertarie" nicht nobel genug. Herr Kase sang das Solo sehr wirkungsvoll.

Das 2. Orchesterkonzert brachte außer der erwähnten Hauseggerschen Symphonie eine Komposition von *Othmar Schoeck*: Dithyrambe (Goethe) für gemischten Doppelchor, großes Orchester und Orgel, op. 22. Große Mittel, aber kleine Wirkungen; Schoeck ist weit besser im schlichten Liede; außerdem stellt die Dithyrambe Freude und Schmerz mit ein paar kurzen Worten nebeneinander; diese knappen Kontraste waren von vornherein schwierig in die musikalische Form zu zwängen. Schoeck hat diese Schwierigkeiten auch keineswegs überwunden. Dann mischt er auch alte und neue Idiome in seiner musikalischen Sprache durcheinander. Ein Konzertstück für Klavier und Orchester von *Emil Blanchet* ist nicht gerade hinreißend; kapriziöse Gestaltungen mögen denen oder jenen gefallen; das Publikum blieb kühl.

Das 3. Orchesterkonzert brachte neben einer Ouvertüre von *Julius Kopsch* (Komödianten) 3 Lieder mit Orchester von *Walter Braunfels*, op. 19, für eine hohe Frauenstimme (Uraufführung). Die Texte stammen aus der „Chinesischen Flöte" in der Uebersetzung von Bethge; es ist bemerkenswert, daß nach Mahlers Vorgange nicht weniger als drei Komponisten sich die Dichter aus China und Japan verschrieben haben. Aus der chinesischen Flöte wählte auch Rottenberg die geheimnisvolle Flöte, und Lendvai komponierte gleich eine ganze Chorsuite nach altjapanischen Dichtungen. Walter Braunfels hat mit seinen feinempfundenen, musikalisch interessanten und voll wirklicher Musik erfüllten Gesängen die nicht enttäuscht, die an ihn glauben, trotzdem seine Erfolge sich bisher noch nicht in gleichmäßiger Linie aufwärts bewegten. Soviel ich in der Hauptprobe hören konnte, sang die Kammersängerin *Eva Plaschke v. d. Osten* die Lieder auch vortrefflich. Ueber die Aufnahme kann ich leider nicht selber berichten. Es war zu bedauern, daß einige Hauptnummern erst am letzten Abend aufgeführt wurden; manch einer mußte gleich mir den sechsten Tag für die Heimreise benutzen. Daher konnte ich auch die mit der bekannten allgemeinen Spannung er-

wartete Zweite Symphonie von *Franz Schmidt* in Es dur nur bruchstückweise hören. Ueber den Komponisten, der lange Zeit als Cellist in der Wiener Hofoper wirkte, haben unsere Leser schon einiges aus der Besprechung der Oper „Notre Dame" im vorigen Hefte erfahren. Nun öffneten sich ihm auch die Pforten des deutschen Konzertsaales. Was ich von der Musik hörte, macht einen erfrischenden Eindruck. Vor allem klingt das Orchester Schmidts mal wieder anders als das der Strauß-Epigonen. In diesem Zusammenhang ist auch Walter Braunfels nochmals zu erwähnen, dessen Orchester, wie ich schon in der Besprechung der Oper „Ulenspiegel" hervorhob, eine selbständige Note bekommt. Nur ist Braunfels auch hierin weniger Eklektiker als Schmidt. Bruckner — Brahms! Diese beiden „Antipoden" wurden mir kurz nacheinander als Vorbilder Schmidts genannt. Jedenfalls geht daraus hervor, daß Schmidt nicht einseitig ist. Seine Farben sind sehr geschickt gemischt; fast möchte man etwas wie Eigenart dahinter vermuten. Lebhaftigkeit, Klangreichtum, andere Rhythmen- und Themenbildungen als sonst in den Werken der jüngeren Generation, ein geschlosseneres Allegro als das aus dem, kaum mehr erträglichen des „Lebhaft-Bewegt" hervorgehenden, heben die Symphonie vom heutigen Orchestertyp ab. Ein näheres Urteil muß ich mir allerdings vorbehalten, bis ich das ganze Stück in Ruhe gehört habe. Schmidt hat aber zweifellos Phantasie und gute Einfälle; sicherlich wird das Werk in der kommenden Saison viel aufgeführt werden, und dann wird Gelegenheit zur Nachprüfung des ersten Eindrucks sein. Damit ist kurz skizziert, was in den Orchesterkonzerten, eingeschlossen die Gesänge mit Orchester, auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest geboten wurde. Man kann ein gutes Niveau feststellen; gegenüber den früheren Monstra von symphonischen Dichtungen — die erste Essener Tagung mit ihren männermordenden Orchesterschlachten von aufreibender Dauer ist als ein „Markstein" in aller Gedächtnis geblieben — ist auch von einem F o r t s c h r i t t zu reden; nicht so sehr freilich in rein m u s i k a l i s c h e r Bedeutung, wie vom Standpunkt eines sich läuternden Geschmackes aus, eines Willens, aus den zu stark reflektierenden, gedanklichen Regionen wieder mehr herauszukommen. Allerdings müssen wir im allgemeinen vorerst noch das Wollen höher einschätzen als das Vollbringen.

* * *

Waren also die Orchesterkonzerte, trotzdem die Werke naturgemäß nicht alle auf gleicher Höhe künstlerischer Vollendung und Reife standen, durchaus entsprechend dem „Programm" des A. D. M., so kamen in den K a m m e r m u s i k a b e n d e n ein paar Entgleisungen vor, für die man keine Erklärung findet. Wenn ein Jüngling sich am „Zarathustra" vergreift, so mag man das enthusiastischer Urteilslosigkeit zugute halten. Wenn aber ein reifer Mann, wie der Frankfurter Kapellmeister *Ludwig Rottenberg*, „Das Lied der Schwermut" durchkomponiert, dann gibt es dafür von vornherein keine Amnestie. Wo bleibt die Selbstkritik einem Geiste wie Nietzsche gegenüber, dessen Sprache so von „Musik" gesättigt, bisweilen sogar fast übersättigt ist, daß ein Nachkomponieren eines einzigen Textwortes Mangel an Stilgefühl, an Geschmack, einer der empfindlichsten Schwächen schaffender Begabungen, bekundet? Wie hoch steht Richard Strauß, dem man ja auch Mangel an Geschmack vorwirft, als Künstler über seiner Zeit, da er erkannte, daß einem Nietzsche musikalisch nur durch ein „umgewertetes" Kunstwerk beizukommen sei! Die Zarathustra-Idee als neues, angeregtes, aber i n s i c h a l l e i n b e s t e h e n d e s Gebilde. Und demgegenüber quälen sich die Leute herum, um mit ihren paar armsäligen Tönen der Nietzscheschen Sprachwelt beizukommen. Es war einfach kläglich. Und weiter hätten sich wohl die Herren vom Musikausschuß sagen können, daß bei Rottenbergs musikalischer Gestaltung nicht etwa ein Problem, sondern eine Parodie vorlag, die umso schlimmer wirkte, als sie unbeabsichtigt war. Man lachte verstohlen und schwieg — aus Höflichkeit. Etwas freundlicher wurden einige Lieder aufgenommen, die in der sonderbaren Art der begleitenden Ausführung auch teilweise nicht ohne Reiz sind, wenn auch die Kunst dabei nicht eben hoch bewertet werden kann. *Therese Schnabel-Behr* eignete sich für diese Lieder, die mehr Vortrag als Stimme verlangen, gut. Herr *Ejnar Forchhammer* konnte aber trotz seiner Vortragskunst — vielleicht machte er durch Unterstreichen die Sache noch schlimmer — weder den Nietzsche retten, noch auch der Phantasie (Goethe) mehr als einen schließlichen Achtungserfolg verschaffen. Es ist aufgefallen, daß man Rottenberg fast eine Stunde in der Kammermusikmatinee für seine Musik, die sicher nicht „Zukunftsmusik" ist, einräumte. Ebenso hätte der Musikausschuß die Komposition einer „Leonore" (Bürger) für Bariton (Sistermans) und Klavier a priori ablehnen müssen. Leonore und Bariton! Uebrigens hat der Komponist *Emil Mathiesen* manches gut getroffen. Eine direkte böse Ablehnung aber, ein energisches Zischen, ein eisiges Schweigen im großen Saal waren die Wirkungen einer Sonate für Orgel und Altstimme (Emil Leisner) von *Alexander Jemnitz*, womit sich und uns Karl Straube 42 Minuten herumquälte. Wer ist nun für solche „Irrtümer", die den Gegnern des A. D. M. willkommenste Gelegenheit für b e r e c h t i g t e Angriffe geben, verantwortlich? In einem parlamentarisch regierten Musikerstaate, dem natürlich ein Tropfen demokratischen Oels nicht fehlen dürfte, müßten derartige Schlappen zu einem Rücktritte der „Regierung", zum mindesten des betreffenden Ressorts führen. Eine solch peinliche, unzweifelhafte aber berechtigte Ablehnung habe ich überhaupt noch nicht erlebt. Dann gab es ein, ein ganzes Stück für Klavier allein zu hören, Variationen für Klavier op. 1 (Uraufführung) von *Walter Schultheß*. Ganz brav; aber ist das alles, was auf diesem Gebiete produziert wird? Dann hätte man in der Tat das Klaviersolo ruhig unberücksichtigt lassen können. Denn es kommt doch nicht in erster Linie darauf an, alle Sprößlinge des weitverzweigten Stammes zu zeigen, sondern zunächst die wirklich lebensfähigeren. Von den übrigen Stücken der zwei Kammermusikaufführungen ist Günstigeres zu berichten. Zu den Komponisten, die der Meinung sind, daß die Musik auch Freude machen darf, gehört der Stuttgarter *Joseph Haas* mit seinen reizenden, kapriziösen „Grillen" für Violine und Klavier (Konzertmeister Koßman und Friedberg). Auch der junge Münchner, *Gottfried Rüdinger* (unseren Lesern aus der Musikbeilage nicht unbekannt) wandelt mit seiner hübschen und fein gedachten Serenade für kleines Orchester (übrigens Haas gewidmet) in ähnlichen Bahnen. Warum heißt aber die Serenade „romantisch"? *Erwin Lendvai* hat auf japanische Texte gut klingende, in der Farbe eigenartige, überhaupt auf Farbenwirkungen gestellte Frauenchöre geschrieben; Suite für Frauenchor nennt er sie, in denen auch einige Soli vorkommen. Der Essener Frauenchor sang sie unter Leitung von *Giorgio E. Obsner* sehr schön und brachte die fein getönten, wenn auch nicht gerade in die Tiefe gehenden Stücke zur besten Wirkung. Alle drei zuletzt genannten Komponisten hatten sehr guten Erfolg. Man wird ihren Werken in den Konzertsälen wieder begegnen. Damit sind die Aufführungen des Konzertsaales des 49. Tonkünstlerfestes skizziert. Es gebührt dem Orchester, 130 Musikern des städt. Orchesters zu Essen und des Philharmonischen Orchesters aus Dortmund, für seine Leistungen volle Anerkennung. *Hermann Abendroth* hat den Ruf, den er in der musikalischen Welt als Dirigent genießt, gerechtfertigt. Er ist auch ein „Festdirigent" par excellence; ist seinen Musikern ein sicherer, temperamentvoller Führer und dem Publikum ein guter Ausdeuter und Helfer in verwickelter Situation. In Abendroth pulsiert echtes Kapellmeisterblut und da er, noch jung an Jahren sich seine Routine erworben, seine Fähigkeiten entwickelt hat, so werden wir ihm sicher noch an hervorragender Stelle begegnen. Er wurde sehr gefeiert, auch vom Essener

Publikum, das ihm damit seine Anerkennung vor der musikalischen Fachversammlung in aufrichtiger Weise zum Ausdruck brachte.

* * *

Von der Bedeutung von zwei Uraufführungen dramatischer Werke wurde oben schon gesprochen. Die Gegensätzlichkeit der beiden Opern ist als weiteres Moment von Wichtigkeit hervorzuheben. *Rudolf Siegels* dreiaktiges Werk „Herr Dandolo" zieht im lustigen Gewande der „heiteren Oper" seine Straße; *Volkmar Andreaes* „Ratcliff" tritt in schwerem Rüstzeug des modernsten Musikdramas auf die weltbedeutenden Bretter. Eins allerdings haben beide — leider! — gemeinsam: das ungenügende Textbuch. Die Geschichte des Herrn Dandolo ist von einer Harmlosigkeit, die es wieder mal beweist, wie wenig sich unsere Musiker um die Forderungen der Zeit zu kümmern pflegen. Man hält das ja wohl manchmal gar noch für einen Vorzug; im Grunde ist es ein Fehler. Es ist an der Zeit, zu erkennen, daß die Welt sich wieder mal gedreht hat. Immerhin wäre Siegels Buch zu retten, wenn er bei einer geplanten Neubearbeitung sich eines andern Mithelfers bedient, als es Willy Vesper war, der in einer fast ergreifenden Ungeschicklichkeit und Naivität der Bühne gegenübersteht. Und da wird dann immer noch auf dem Hofmannsthal herumgeritten, der im „Rosenkavalier" einen, zum größten Teil hervorragenden Text für das neue musikalische Lustspiel geschaffen hat! Die Handlung des Herrn Dandolo reicht aber für drei Akte kaum aus; zum mindesten müßte der erste ganz anders und interessant, dramatisch schlagend und lustig gestaltet, mit einer guten Exposition versehen werden. Und d i e Wiederholungen! Siegel sollte Nachbildungen des „Rosenkavaliers" meiden, wie das Auftreten der beiden Diener, das Quintett (wenn ich nicht irre), das auch nicht mal gut klingt. Im übrigen ist seine Musik sehr erfreulich; er hat die nötige leichte Hand, die nur noch stilsicherer beim Schreiben werden müßte, er hat gute Einfälle, schreibt melodiös und rhythmisch lebhaft, kurzum: er hat Talent zum Komponisten des heiteren Genres. Gelingt ihm die textliche Umarbeitung, weiß er für die Striche stärkere Reizmittel ergänzend hinzuzufügen, dann hätte unsere Bühne ein artiges Werkchen der komischen Oper. Die Aufnahme war bei bemerkenswert guter Aufführung durch das Essener Opernensemble und bei glänzender Leitung Abendroths sehr schmeichelhaft für den Komponisten. — Der Ratcliff, den unter anderem auch Mascagni schon komponiert hat, wurde im neuen, durch seine Dimensionen und Anordnungen imponierenden *Duisburger* Stadttheater aufgeführt. Andreae hat es, wohl nach berühmtem Muster, gewagt, ein literarisches Gedicht (Heine) ohne Aenderung in Musik zu setzen. Ich wurde nach der ersten Aufführung nicht davon überzeugt, daß dies Wagnis in allen Teilen gelungen sei. Das erste der vier Bilder ist in der Stimmung ausgezeichnet getroffen; ich hoffte, daß hier mal jene „Unrealität" eines neu-romantisch-musikalischen Dramas auch im weiteren Verlauf erreicht und festgehalten werden würde, die mir als eine, bewußt oder unbewußt erstrebte Stilart vorschwebt. Nicht jene Unrealität von Maeterlink-Debussy. Aber doch eine, die sich über die veraltete Romantik der Szene mit ihren realen Vorgängen erhebt. Zum Teil klingt der neue Ton fort (in der Figur der Amme); aber das Erhoffte erreicht der Komponist doch nicht. Der Anfang des zweiten Bildes in der Diebesschenke hält noch die Stimmung, die ich mir auf der Linie Hoffmann-Poe denke — dann aber wird die Geschichte einfache „Handlung", und zwar nicht leicht verständliche und darum weniger interessierende Handlung. Die Welt des Dichterwortes verschwindet hinter der Musik. Und unsere dramatischen Komponisten machen auch noch den technischen Fehler, an wichtigen, für das Verstehen entscheidenden Momenten einen Höllenspektakel im Orchester loszulassen, so daß auch noch die Worte selber verloren gehen. Das nenne ich „überkomponieren", und selbst Rich. Strauß schreibt manchmal dreifachen Kontrapunkt in Situationen, wo ein Geigentremolo (piano) besser am Platze wäre. Im übrigen möchte ich Andreaes Dramatik zunächst im Lichte Straußens betrachten. In der Kopie merkt nun wohl jeder deutlich, wie prägnant auch der „Erfinder" Strauß in seiner Dramatik ist, wie unnachahmbar er ist. Andreae hat aber eine sehr interessante Musik geschrieben; seine rücksichtslose Konsequenz in der Harmonie imponiert mir. Und da ein Dichter den Text schrieb, so wird das Werk, das aufgeführt gehörte, auch überall zum mindesten fesseln. Dutzendware ist es nicht! Die Aufführung, die freilich szenisch die Stimmung nicht genügend unterstützte, machte Eindruck und bewies, daß die Direktion des Duisburger Stadttheaters über keine schlechten Kräfte verfügt. Die Aufgabe war sehr schwer; ihre Ausführung machte dem künstlerischen Willen der Darsteller alle Ehre. Ganz vortrefflich war das außerordentlich stark besetzte Orchester — der Raum dafür ist vorhanden — unter Leitung des Düsseldorfer Kapellmeisters *Alfred Fröhlich.*

Wie die künstlerischen Vorbereitungen auf entsprechender Höhe standen, so war auch der ä u ß e r e Rahmen der „geselligen Veranstaltungen" wieder mal entsprechend. Der Fünfuhr-Tee im Botshaus Hügel, gegeben von Herrn und Frau Gesandter Dr. Krupp von Bohlen, dessen Reiz das ungünstige Wetter allerdings beeinträchtigte, der Festabend im Krupp-Saal des Saalbaues (dessen herrlicher Konzertsaal von neuem allgemein erfreute) und der Imbiß, den die Stadt Duisburg nach der Festvorstellung im Foyer des Theaters gab, waren würdige Repräsentationsfeiern. Möge der „alte" Geist — in diesem Falle darf man mal ganz für ihn eintreten — diese Festlichkeiten wieder erfüllen.

Oswald Kühn.

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

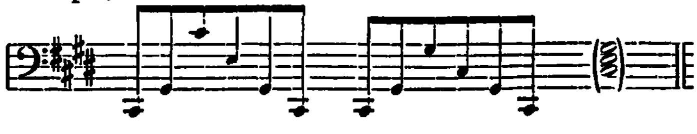
Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

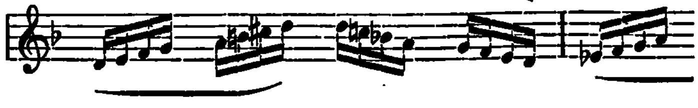
IV.

Wir haben gesehen, welche Aufgabe durch die Vieldeutigkeit der Akkorde dem aufmerksamen Hörer zugewiesen ist: dem sinnlichen Ohr werden immer wieder dieselben Töne geboten, aber die geistige Auffassung macht bald dies bald jenes daraus, ganz verschieden klingende Akkorde, weil sie immer wieder andere Beziehungen haben, in ein anderes Milieu gerückt sind. Bei der Enharmonik bekommt der Ton oder Akkord im Klingen für den Geist einen wechselnden, veränderten Charakter. Beim Vorhalt hat das geistige Ohr die Aufgabe, zwei dissonierend zusammenklingende Akkorde getrennt zu hören und auf diese Weise den geschürzten Knoten zu lösen. Umgekehrt gilt es auch oft, in der Zeit getrennte Töne zusammenzufassen und nach ihrem harmonischen Sinn als e i n e n Akkord zu hören, so bei gebrochenen Akkorden, Harpeggien, Tonleitern, Vorschlägen etc.:

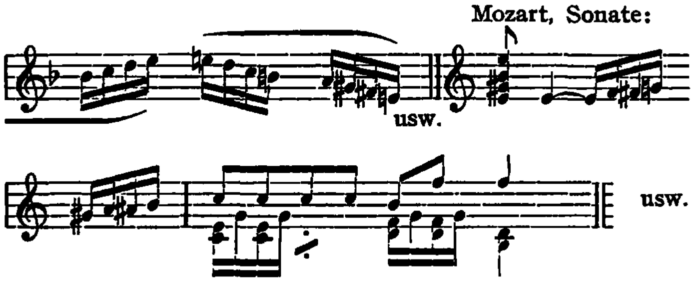
Chopin, Nocturne:



Mozart, Don-Juan-Ouvertüre:



Mozart, Sonate:



Auch eine Tonleiter kann dem Geist etwas zu sagen haben, wie die Beispiele von Mozart beweisen, da schon die einfache Durtonleiter die drei Kadenzakkorde andeutet, deren Töne sie enthält und in geordneter Tonreihe von oben nach unten oder von unten nach oben aufmarschieren läßt. Während die Durtonleiter es nur mit den einfachen natürlichen Dreiklängen zu tun hat und deshalb auch ihre einheitliche, unabänderliche Gestalt besitzt, hat die Molltonleiter etwas Schwankendes, Unbestimmtes; daher auch die verschiedensten wechselnden Formen, weil der Molldreiklang und damit auch die Molltonart nicht so wie die Durtonart auf der natürlichen Grundlage der Obertonreihe beruht, sondern mehr künstlichen, subjektiven Charakter hat, sei es, daß man den Mollakkord als Alterierung (Trübung) des Durdreiklangs, sei es, daß man ihn als Akkordmischung, z. B. *a c e*, als $A + C$ faßt. Aber gerade durch die verschiedenartige Darstellung der Molltonart in der Tonleiter wird diese für die geistige Auffassung um so interessanter und charakteristischer. Die Unbestimmtheit der chromatischen Tonleiter ermöglicht überraschende Uebergänge, da sie durch alle Akkorde hindurchschreitet, wodurch das Tonartgefühl für das geistige Gehör momentan ausgelöscht wird. So gibt sie die Möglichkeit, nach Belieben überall wieder anzuknüpfen und einen Anfang zu setzen: aus dem unklaren, dämmernden Halbdunkel der Chromatik können alle möglichen Akkorde aufsteigen, wie wir z. B. bei R. Wagner sehen:

R. Wagner, Walküre:



Der rote Faden, der durch diesen ganzen akkordreichen Passus sich zieht und die heterogensten Akkorde als etwas scheinbar Selbstverständliches miteinander verbindet und zusammenhält, ist die ununterbrochene chromatische Tonreihe vom *c'''* abwärts bis ♯*g'*. Diese vom geistigen Ohr festgehaltene, sanft herabgleitende, das Erschlaffen der Glieder bei der Versenkung Brünnhildens in den Zauberschlaf charakteristisch wiedergebende Halbtonleiter läßt den schroffen Wechsel der Akkorde logisch und psychologisch motiviert erscheinen, ja er klingt für unser Ohr noch dazu reiz- und geheimnisvoll. Eine ähnliche Akkordkette findet sich im Siegfried, während das Beispiel aus Tristan eine interessante chromatische Gegenbewegung mit Durchgangsakkorden aufweist bei der Stelle, wo Isolde, „dem furchtbarsten Ausbruch nahe, sich zusammenrafft":

(Tristan):



Kehren wir zu den Molltonleitern zurück, die durch ihre Mannigfaltigkeit von größtem Interesse sind und neuerdings in der modernen Musik eine immer reichlichere Verwendung finden. Hat man früher bloß von zwei Gestalten der Molltonleiter, der „harmonischen" und der „melodischen", gesprochen, so ist dies heutzutage als eine armselige Beschränkung des Reichtums von Formen in dieser Tonleiter erkannt worden. (Mit der ausführlichen Darstellung und harmonischen Erklärung der Molltonleitern hat sich Georg Capellen ein besonderes Verdienst erworben.) Wir beschränken uns auf die wichtigsten Gestalten der Molltonleiter mit Andeutung der zu der Tonart gehörigen Kadenzakkorde, die das geistige Ohr heraushört:

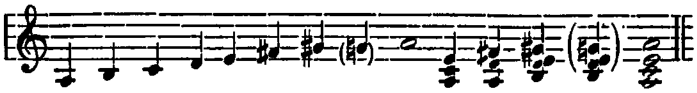
1. „harmonische" Moll-Tonleiter:



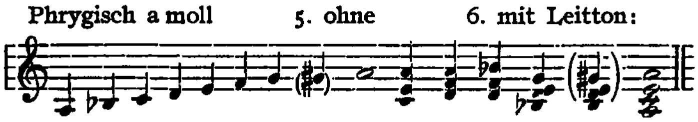
2. äolisches a moll:



3. 4. dorische Tonleiter mit und ohne Leitton:



Phrygisch a moll 5. ohne 6. mit Leitton:



7. „Zigeunermoll":

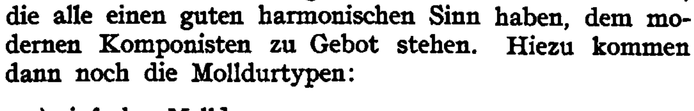


8. Dorisch mit Doppel-Leitton:

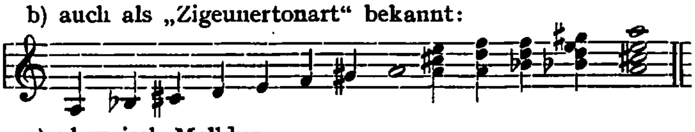


Man beachte, daß No. 3 die bekannte „melodische" Tonleiter im Aufstieg, No. 2 dieselbe in absteigender Linie gibt. Mischt man nach Art der „melodischen Tonleiter" im Auf- und Abstieg bloß diese acht Gestalten der Molltonleiter, die sich durch einige weitere (z. B. bei No. 4 und No. 7 mit *b* statt *h*) noch vermehren ließen, so erhält man bereits 64 verschiedene Formen. Man sieht also, welche Ausdrucksmöglichkeiten mit diesen Tonleitern, die alle einen guten harmonischen Sinn haben, dem modernen Komponisten zu Gebot stehen. Hiezu kommen dann noch die Molldurtypen:

a) einfaches Molldur:



b) auch als „Zigeunertonart" bekannt:



c) phrygisch Molldur:

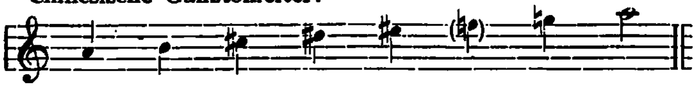


Der (siebte) Leitton, an den sich unser Musikgefühl derartig gewöhnt hat, daß eine Schlußkadenz ohne ihn, also ohne Duroberdominante, fast unmöglich scheint, wird neuerdings mit Vorliebe ganz oder teilweise umgangen, weil der Musikgeist immer wieder nach Neuem verlangt. Diesem Bedürfnis nach etwas ganz anderem kommen die alten Kirchentonarten, die zugleich auch mit gewissen exotischen Tonreihen zusammenfallen, glücklich entgegen. Auch der „Plagalschluß" kommt wieder mehr in Gebrauch. Manche Komponisten vermeiden ängstlich den Durdominantschluß als eine Trivialität:

Cl. Debussy: 1. 2.



Chinesische Ganztonleiter:



Statt mit dem Leitton der Oberdominante besteht die Neigung, mit der Unterdominante oder einem diese vertretenden Akkord (Plagalschluß) zu schließen. Im dritten Beispiel (l'isle joieuse) von Debussy begegnen wir der auch in der chinesischen Musik hie und da auftauchenden sechsstufigen Tonleiter mit lauter ganzen Tönen, die übrigens mehr ein künstliches Gebilde und harmonisch schwer zu deuten ist. (Tonika wäre hier eigentlich der übermäßige Dreiklang *a cis* ♯*e*.) Debussy harmonisiert sie mit Zuhilfenahme zweier Hochquintklänge (*g h dis* und *f a cis*) und dem harten Akkordschritt *G—A*. Statt des Leittons *gis* der Dominante wählt er zum Schluß den Halbtonschritt *dis—e*, also zur Quinte des Schlußakkords.

R. Ganz, Intermezzo:



Schluß:

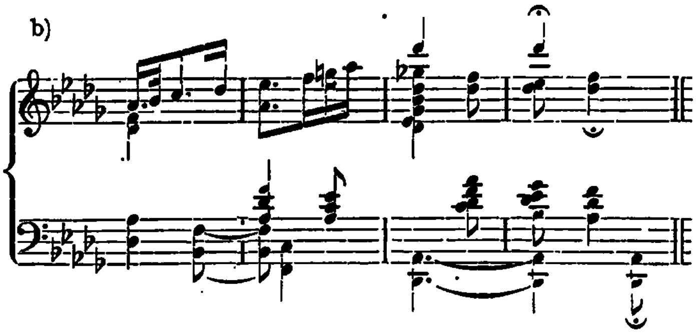


In diesem durchaus modernen, aber einfach gehaltenen Tonstück bewegt sich der Komponist mit Vorliebe in der phrygischen Tonart, daher auch der phrygische Schluß. — Im folgenden Beispiel, einem menuettartigen Sonatinensatz von Maurice Ravel, sehen wir wieder einen interessanten Schluß (bei a und b) ohne Leitton:

a)



b)



Der eigenartige Reiz dieser Harmonien, in geistvoller Verwendung von Moll-, Sept- und Nonakkorden, gewinnt noch durch die originellen Schlußkadenzen. Bei a) liegt das äolische f moll (*f g as b c des es f*) zugrund, bei b) wird der Schluß mit dem Septakkord der ersten Stufe (großen Septakkord) und dem Mollseptakkord der zweiten Stufe *es ges b des* (Vertreter der Unterdominante), also wieder ohne den vulgären Leitton, bewerkstelligt. — —

Salome, Schleiertanz:



I. Szene, Anfang:



Die Tonleiter, die dem Schleiertanz in Salome zugrunde liegt, gibt sich als eine Abart der phrygischen Tonreihe mit Erhöhung des vierten Tons bald mit bald ohne Leitton (cf. oben No. 5 und 6), wobei das *dis* anfangs als *es* genommen wird. Das zweite Beispiel zeigt uns die phrygische Tonreihe: *cis d e fis gis ais his* mit Leitton und einem Durchgangston (*fisis*), wodurch eine achtstufige Tonleiter (phrygisch mit chromatischer Beimischung) entsteht.

Ein hervorragendes Ausdrucksmittel in der modernen Musik sind die Akkordmischungen. Wie der Maler nach Bedarf seine Farben mischt, so werden jetzt in der Musik nicht bloß die verschiedenen Töne zu Akkorden, sondern Akkorde mit Akkorden zu einem Zusammenklang verbunden, Akkordkoppelungen, die dem sinnlichen Ohr beim ersten Hören oft unmöglich scheinen, als die herbsten Dissonanzen klingen, die aber das geistige Ohr, weil es zu trennen und zu unterscheiden versteht, mit Befriedigung und Genuß aufnimmt. Akkordmischungen sind uns ja schon früher begegnet. Wir haben gesehen, wie schon ein scheinbarer Molldreiklang nichts anderes ist als die Verbindung von zwei Akkorden, z. B. *a c e* = *C* + *F* (ebenso der Septakkord *a c e g*). Auch den „übermäßigen Dreiklang" *c e gis* haben wir meistens als Doppelklang zu fassen (*C* + *E*). (Ich verweise hier auf die diesbezüglichen Ausführungen in dem ausgezeichneten Lehrbuch von Louis-Thuille, sowie auf Georg Capellen, dessen Lehre von den Doppelklängen in ihrer Bedeutung für die moderne Harmonik noch lange nicht genug gewürdigt worden ist.) Besonders deutlich tritt die Doppelklangnatur bei den verschiedenen Nonakkorden zutag. Schon der große Nonakkord *g h d f a*, wiewohl er ein Obertongebilde, also im Grunde Naturakkord ist, wird doch mit Recht zugleich als eine Verbindung von *G* + *F* (*O* + *U*) gefaßt.

Grieg:



Deutlich tritt dies zutag, wenn zur None noch die Undezime *c* hinzukommt. Bei Grieg haben wir den Undezimenakkord in dreifacher Gestalt: 1. als *G* + *F*, 2. *C* + *B*, 3. *C* + *b moll*. Bekannt ist, wie reichlich Wagner diesen Doppelakkord in Dur und Moll verwendet. So im Tristan:





Die drei Kadenzakkorde *T* (Tonika), *O* (Oberdominante), *U* (Unterdominante) lassen sich noch auf allerlei Weise mischen; z. B.: 1. *T* + *O*, wobei die Oberdominante auch als Sept- oder Nonakkord sich der Tonika zugesellen kann; 2. als *U* + *T*, ein zusammengesetzter, vielgebrauchter Akkord, der häufig über die Oberdominante nach der Tonika zurückführt.

1. T + O

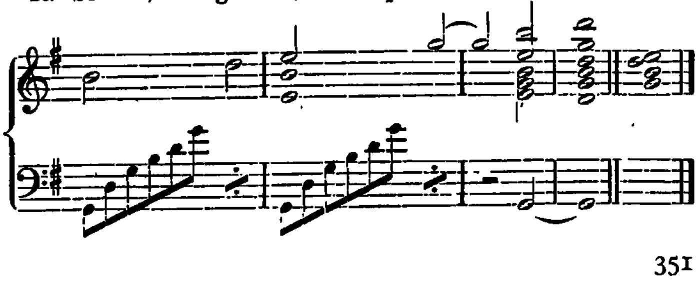


2. U + T E. Schütt, op. 59:



In dem Beispiel von Schütt haben wir $C + G^9$ (*T* + *O*) im zweiten Takt, 2. *U* + *T* im vorletzten Akkord, und außerdem begegnet uns *U* + *T* noch als unvollständiger Nonakkord (der sogen. Mollseptakkord) mit Auslassung des Grundtons *f* als Vertreter der Tonika (vierter und achter Takt). Der erste Akkord des vierten Taktes, der sogen. große oder harte Septakkord, ist gleichfalls eine Akkordmischung, nämlich *T* + *O*.

R. Strauß, Morgenlied, Nachspiel:



In vielen Harmonielehrbüchern wird der Akkord *e g h d* einfach als Septakkord der dritten Stufe von C dur oder der sechsten Stufe von G dur aufgeführt. Damit ist er aber seinem Wesen nach nicht erkannt. Richtig verstanden wird er erst, wenn er als Akkordmischung gefaßt wird. Was hier bei Strauß als eine Mischung von e moll + G dur erscheint, ist vielmehr als $C + G$ $(U + T)$ zu nehmen. (Fortsetzung folgt.)

Joan Manén.

Biographische Skizze von EMIL HILB (Stuttgart).

Das nordöstliche Spanien ist Katalonien, das ehemalige Fürstentum. Reich an Schönheit und Kultur, groß an Handel und Industrie, und bekannt wegen seiner Bewohner, einer stolzen, arbeitsfreudigen und zielbewußten Rasse, bildet jenes Fleckchen Erde die landschaftliche, wie auch kulturelle Zierde der Pyrenäenhalbinsel. Mit besonders ausgeprägten Naturreizen begegnet uns Barcelona, die paradiesische Hauptstadt der gleichnamigen Provinz, die Stadt der mannigfaltigsten Kulturzweige, anregend durch ihre romantische Lage, bezaubernd durch ihre märchenhafte Schönheit. Eine rauhe Sprache, die in ihrem kernigen Klange gewisser Reize nicht entbehrt, ist die Sprache des Landes, die sich mehr an das Provenzalische, als an das Spanische anlehnt.

In einer Stadt wie Barcelona mußte die Wiege eines *Joan Manén* stehen, des modern-romantischen Vollblutmusikers Spaniens. Dort, wo sich die Stadt amphitheatralisch vom Meere abhebt, wo alte Schätze der Kunst sich zahllos aneinanderreihen, wo Bauten aus romantischen Zeiten von der Geschichte, Ruinen von entschwundener Pracht zeugen, dort, wo die Natur ihre Schönheiten hinterlegt hat, dort mußte der kleine Joan erzogen worden sein, der heute so deutlich jene erzieherischen Vorzüge in seiner Kunst widerspiegeln läßt.

Das Todesjahr Wagners, 1883, zugleich auch Geburtsjahr Manéns, fiel noch in jene Epoche, in der ein jeder Vater aus seinem musikalisch veranlagten Kinde ein Wunderkind, ein Phänomen machen zu können glaubte. Weniger die Kunst selbst, als der Glaube an sein geldbringendes Kind war es, der Joans Vater dazu bestimmte, ihn im vierten Jahre schon Klavierunterricht genießen zu lassen. Genießen! Vielmehr war es dem kleinen Joan eine Qual, auf den Klavierstuhl gefoltert zu werden. Trotz dieser Antipathie begriff er mit erstaunlicher Schnelligkeit, so daß ihm mit sieben Jahren keinerlei Literatur für das Pianoforte mehr fremd war. Ein inzwischen begonnenes, autodidaktisches Violinspiel hielt ihn vom eifrigen Klavierstudium ab, so daß sich sein Vater auf Anraten einiger Freunde veranlaßt sah, ihn vor die Alternative zu stellen: entweder Geige oder Klavier! Der kleine Joan entschloß sich für die Geige. Sein Lehrer sollte Ihar Gurem, ein tüchtiger, wenn auch bis heute unbekannter Alard-Schüler, werden, der überdies auch Lehrer des großen Sarasate war. Der väterliche Ansporn ließ Joan neben Wege seines Lehrers noch eigene finden, die es ermöglichten, den jungen Geiger nach wenigen Studienjahren auf das Podium zu schicken. Manén war damals elf Jahre alt. Nun nach Amerika! Dort wollte man die günstige Konjunktur für Wunderkinder ausnützen, um scheffelweise das Geld heimzubringen. Das geringe Maß von Liebe zur Musik mag es gewesen sein, das ihm nicht die vom Vater erhofften Erfolge brachte. Das Talent hatte den Weg dazu gewiesen, das Genie jedoch hatte ihn wieder verrammelt. In dem jungen Musikanten steckte Geniales, das ihn instinktiv daran hinderte, sich zur Dutzendware momentan verblüffender Wunderkinder heranzubilden. Er sollte weit größer, weit künstlerischer werden. Nur jene plötzliche Lust und Freude, die ihm beim Lehren der musikalischen Harmonie und des Kontrapunktes leuchtete, konnte ihm seine tatsächliche Begabung beweisen. Nun war er ganz der Musik zugetan. Kannte er nun doch das Gerippe der Musik, ihren Aufbau und ihre Seele, konnte er sich doch im Komponieren produzieren, sein „Alles der Musik".

Die Hoffnungen des Vaters trogen nicht, doch sollte er die künstlerische Höhe und das Wohlergehen seines Sohnes nicht mehr erleben. Wohl erlebte er noch die großen, auf deutschem Boden errungenen ersten Erfolge seines 17jährigen Geigers in Berlin, wohl auch noch die Uraufführung von Manéns „Acté" in Dresden, aber der große Klang des Namens Manén sollte ihm nicht mehr an das Ohr tönen, ihm, dem es seine Lebensaufgabe war, unter va banque-Spiel seines ganzen Vermögens, dem Sohne dazu zu verhelfen, was nun aus ihm geworden ist.

Wie erwähnt, war es die Komposition, die Manén in hohem Maße fesselte, ohne daß er die Weiterbildung im Violinspiel darüber vergaß. Von Berlin aus begann sein Siegeszug durch die Großstädte aller Kontinente. Der Name Joan Manén wurde unter denen berühmter Geiger mit hoher Achtung genannt, bis ihn die heutige Kritik zu den allerersten zählte, ja ihn bisweilen als den König aller Geiger pries. Abgesehen von der fabelhaft spielenden Beherrschung sogen. „Griffbrettakrobatik", ist Manén ein echter, wahrer Musiker, der ungeheuchelt die Empfindungen seiner katalonischen Musikernatur aus der Geige quillen läßt, zum eigenen Berauschen, wie zum Berauschen seiner Hörer.

Der Geiger Manén war in Deutschland schon jahrelang gefeiert, als man den Komponisten Manén noch nicht kannte. Das Verdienst, auch den Komponisten auf deutschem Boden vorgestellt zu haben, gebührt der Dresdner Hoftheaterintendanz, die den Geiger bei seinem dortigen Auftreten veranlaßte, sein in katalonischer Sprache bereits aufgeführtes Opernwerk „Acté" zur Prüfung einzusenden. Alsbald erfolgte die Annahme, die eine Uebersetzung in die deutsche Sprache bedingte. Nach einer Verdeutschung von Schultz-Hencke ging die Oper im Januar 1908 im Dresdner Hoftheater unter großem Beifall in Szene, der selbst durch die Indisposition einiger Sangeskräfte nicht getrübt wurde. Trotz der allseitig guten Aufnahme währte es einige Jahre, bis das inzwischen bei Kranz in Berlin erschienene Werk von Operndirektor Lohse für Köln erworben wurde. Unter seinem Stabe wuchs sich das Jugendwerk Manéns zu einer ausgereiften, in allen Registern interessanten Oper aus, die Lohse, in Verehrung zu ihr, für Leipzig erwarb, dem jetzigen Wirkungsorte des großen Dirigenten.

Am 3. Februar erlebte die Oper ihre Leipziger Aufführung. Unter Lohses sicherem Stab und Dr. Lerts überaus feinfühliger Inszenierungskunst hatte ich Gelegenheit, die nuancenreiche Kunst eines Manén zu bestaunen. Wenn auch einige wenige Male der Schatten Meyerbeers, ja auch Richard Wagners über die Partitur huscht, so ist es doch im großen ganzen eine eigene, urgesunde Sprache, die Manén anschlägt. Musikalisch feinfühlig mit einer gewissen, imponierenden Nervosität läßt er sein Orchester singen, frei von allen kompositionellen Unmanieren, melodisch bestrickend, rhythmisch zündend. Kompositionsteile wie das Ballett, der Aufmarsch der Wachen, oder gar seines Vorspiels zum dritten Akt, des symphonischen Souvenirs an die gehörten Akte, sind wohltuende Intermezzi. Die Orchesterfarben schienen mir allerdings zeitweils etwas dick aufgetragen, doch mag das mir nur deshalb aufgefallen sein, weil mir das viel zu hoch liegende Orchester des Leipziger Theaters ungewohnt vorkam. Auch in Leipzig setzte jener große Erfolg ein, der dem textlich frei nach der Nero-Actéschen Liebesgeschichte, aus der Hand des Dichterkomponisten geschriebenen Werke seine Runde an deutschen Theatern sichert.

Manén arbeitet zurzeit an einer „symphonischen" Oper in drei Teilen: „Der Weg zur Sonne", deren Partitur einer baldigen Vollendung entgegensehen kann. Den in „Acté" bereits teilweise angewandten, symphonischen Stil will Manén in seinem neuen Werke strikte durchführen.

Im Laufe der letzten Jahre haben sich die Manénschen Konzertkompositionen im deutschen Konzertsaale eingeführt. Ein musikalisch erhebendes Denkmal setzte er seinem Heimatlande mit seiner Symphonie „Catalonien". Eine Jugendsymphonie („Juventus"), ein Violinkonzert, ein Fackeltanz, Chöre, Lieder u. a. m. halfen ihm den „Weg zur Sonne" bahnen.

Die Zeit möge es nun weiter lehren, daß nicht blinde Verehrung aus meinen Worten spricht, sondern Verehrung für einen großen, universal gebildeten Künstler, der als Mensch bescheiden und schlicht unter anderen Menschen lebt und nicht mehr sein will, als der andere auch; der mit Arbeit und Ausdauer in seinem Berufe erreichen will, was er zu erreichen vermag.

Strindberg und die Musik.

Von L. H. SCHÜTZ (Dresden).

Noch sind die Akten über den D i c h t e r Strindberg nicht geschlossen, noch wogen die Meinungen von Pol zu Gegenpol. Und doch mehren sich die Stimmen, die von dem Zauber jener gewaltigen Persönlichkeit gepackt, ihm als der eigenartigsten Erscheinung der jüngsten literarischen Vergangenheit den ersten Platz zusprechen. Für sein Volk der große Sprachmeister, der bewies, daß auch die scheinbar dürre, knorrige Sprache Skandinaviens metrischer und lautmalerischer Schönheiten fähig ist, für die gebildete Welt der Dramatiker einer auf seelischen und sozialen Problemen ruhenden Tragik, war Strindberg für seine Person der unerbittliche Richter über Denken und Handeln, der das Fazit der Jugendtorheiten und der Irrungen des Mannes zieht, indem er sich unbarmherzig der Welt in seinen autobiographischen Schriften

„Sohn einer Magd“, „Entwicklung einer Seele“, „Beichte eines Toren“, „Inferno“ und „Einsam“ enthüllt. Sein geistiger Entwicklungsgang verläuft aus dem durch Brandes eingeführten Naturalismus der Zolaisten heraus auf dem Umwege über einen durch Nietzsche beeinflußten Individualismus in swedenborgschem Mystizismus.

Der junge Strindberg — der extreme Wahrheitsucher, der „mit der Faust an die Sterne rührt“; der alternde Dichter — der resignierende Mystiker, dem die Bibel die Quintessenz alles Forschens birgt.

Für die Zeitgenossen und besonders für die ihm nahestehenden Freunde und Familienglieder mag der Dichter des Rätselhaften viel gezeigt haben, Grund genug, seine Eigenart als pathologisch zu beurteilen und seine Werke danach zu bewerten.

Uns, den Nachkommen, ist eine andere Möglichkeit erschlossen: wir stehen staunend diesem vulkanischen Geiste gegenüber, der in alle Tiefen der Erkenntnis zu tauchen sich erkühnte, um ebenso alle Höhen der Kunst zu erklimmen. Kein Gebiet geistiger Tätigkeit, das sein forschendes Auge nicht prüfend angeschaut, keine Falte des menschlichen Herzens, in die der Blitz der Kritik nicht geleuchtet hätte.



JOAN MANÉN.
Nach einem Gemälde von Ferdinand Herwig.

Angesichts der Bedeutung einer solchen Persönlichkeit wie Strindberg, die noch ständig gewinnt, ist es von Interesse zu erfahren, welche Beziehung zur Musik der Dichter gehabt, welche Stellung er dazu genommen hat. Musikalische Fähigkeiten hat Strindberg nachweislich besessen; will man der Vererbungstheorie folgen, so muß erwähnt werden, daß künstlerische Neigungen im allgemeinen von seinem Großvater Zacharias Strindberg (1758 bis 1829), musikalische besonders vom Vater, dem Dampfschiffspediteur Oskar Strindberg, berichtet werden. Im „Sohn einer Magd“ erzählt der Dichter von seinem Vater: „Er hatte eine Wunde, die er verbergen und heilen wollte [1]. Sein Vergnügen war ein Piano. Die eine Tochter der Schwester kam jeden zweiten Abend, und dann wurden Haydns Symphonien vierhändig gespielt. Nie etwas anderes. Später auch Mozart. Nie etwas Modernes.“ Eigenartig berührt die Wahrnehmung, daß die nationale Musik Schwedens in dieser Bürgerfamilie, die wohl den Durchschnitt verkörperte, so wenig Achtung genoß. Wir erfahren zwar später aus derselben Quelle, wie ein älterer Freund des Vaters, der „Rendant“, neue Luft ins Haus bringt und die Trugbilder der Trauer verdunsteten: „Er war ein Spaßmacher ersten Ranges; dazu spielte er Geige, Gitarre und sang *Bellmann*.“ Aber die Musik dieses großen schwedischen „Nationalskalden“ K. M. Bellmann (1740-95) war zum kleinsten Teile eigenes Gut, die Mehrzahl der seinen Dichtungen unterlegten Melodien waren französischen, italienischen, deutschen Modeopern entnommen und bewerten sich etwa nach heutigem Kunstmaß als „Gassenhauer“. Die gleiche Schätzung hatte Strindberg als Jüngling vollzogen; denn auch die Studenten vertrieben sich die Weile durch Bellmannsche Melodien auf der Flöte mit Begleitung der Gitarre, die Strindberg in Upsala spielen gelernt hatte. „Man musiziert. Johann (Strindberg) singt zur Gitarre bald romantische Volkslieder mit weinerlichem Vortrag, bald unanständige.“ Auf dem Heimwege erhitzen sich die Gemüter wegen Bellmann. Strindberg hatte einen alten Groll auf diese nationale Berühmtheit. Während einer wochenlangen Krankheit über „Fredmans Episteln“ von *Bellmann* geraten, findet er das Buch verrückt. Vater und Oheim sind davon begeistert, ja letzterer stellt Bellmann über alles, über Bibel, über Predigten! Es sei Tiefe darin. Strindberg klärt uns dahin auf: „Wahrscheinlich war *Atterboms* [2] romantische Parteikritik durch die Zeitungen durchgesickert. — Ljunggren und Eichhorn kamen dann als Forscher und mußten (!) noch mehr Schönheit und Geist als Atterbom finden. Dann übernahm die Geistlichkeit den Kultus und damit war der Gott fertig.“ Strindberg faßt sein Urteil über den „Anakreon Schwedens“ (Niedner 1905, Berlin) in dem Satze zusammen: „Darum ist Bellmann der Dichter für Grogonkels und der Stammvater des garstigen alten Junggesellen Konjander.“

Als die Vermögenslage des elterlichen Hauses sich wieder hob, fand Literatur und Kunst mehr Eingang in die Familie. In des Vaters Bibliothek entdeckt der Wißbegierige Oulibicheffs „Mozart“, über dem Klavier hingen Bilder aller großen Komponisten. Der Vater war Mitglied des „Vereins für nordische Kunst“, liebte, wie schon erwähnt, Musik, spielte Klavier und etwas Cello. Die erwachsenen Söhne und die älteste Tochter veranstalteten jetzt Geigenquartette, und zwar nur von Haydn, Mozart und Beethoven. Der Dichter selbst war nur Zuhörer dabei. „Er hörte so oft Tonleiter und Uebungen auf Klavier, Geige und Cello, daß er's nicht mehr aushalten konnte: Die Musik wurde ihm, was die Kirchenglocken gewesen [1]. Er wollte spielen können, aber er wollte nicht die Tonleiter durchmachen. Er nahm insgeheim Noten und spielte sofort die Stücke. Es war schlecht, aber er hatte Vergnügen daran. Um sich zu entschädigen, unterrichtete er sich bei allem, was die Geschwister spielten, über Komponist und Werk, um ihnen in der Kenntnis der Musikliteratur überlegen zu sein.“

Spielten die Geschwister Quartette, so folgte er gespannt der Vorführung; „er war nie zufrieden mit der Ausführung. Er spürte die Lust, aufzuspringen und ihnen die Instrumente fortzunehmen, um ihnen zu zeigen, wie es sein mußte“. Zum Einüben seiner Singstimme (er sang fleißig Quartette) benutzte er das Cello, obgleich er nie Bescheid hätte geben können, wie die Saiten hießen. Doch wagte er sich als Student auf Zureden eines Tenorposaune blasenden Studiengenossen an das B-Kornett, um im Sextett der Landsmannschaft mittun zu können. Aber — „die Uebungen wurden unregelmäßig abgehalten und stifteten Zwietracht im Hause“. Zu technischer Fertigkeit gelangte er auf keinem der erwähnten Instrumente, wenngleich er von Zeit zu Zeit regelmäßiger spielte und übte; dagegen hatte er zeitlebens Verkehr mit musikalischen Leuten, Dilettanten und Künstlern. Mit diesen unterhielt er sich über Kunst und Literatur; ein geselliger Kreis sammelte sich in der Familie eines jüdischen Arztes, dessen Knaben er in seiner Volksschullehrerperiode unterrichtete; da sang der berühmte Tenor W., während Professor M. ihn begleitete; da spielte und sang der Komponist J.; hier war Gefühlsleben in reichem, aber künstlerischem Maß.

In jener Zeit flutete ein reicher Strom geistiger Anregungen von Norwegen nach Schweden herüber: „Björnson und Ibsen brachen in Schweden ein; Tidemand und Gude waren Sieger in der Kunstausstellung von 1866; Kjerulf und Nordraak beherrschten Lied und Klavier.“ Strindberg wirft der norwegischen Kunst Mangel an Freude vor, eine nationale Eigentümlichkeit, die sich der romanisierte und heitere Schwede nur zum Nachteil hat aufpflanzen lassen: „darum klingt die moderne schwedische Musik so unharmonisch, als ein Nachklang der Geige von Hardanger, die von Grieg neu gestimmt ist.“

Das Liebäugeln mit französischem Wesen kennzeichnet den Schweden in Strindberg. So verstehen wir auch seine Begeisterung für Halévy und Offenbach, die er besonders betreffs des letzteren auf fünf Seiten seiner Autobiographie („Sohn einer Magd“) zum Ausdruck bringt. Er schreibt u. a.: „Der Jüngling von 1865, — dessen Ohren von Glockenläuten und Kirchenliedern gepeinigt worden, kommt in den festlich erleuchteten Zuschauerraum, hört eine Musik, die ursprünglich ist, etwas Gemüt hat, denn Offenbach war germanisiert, liederreich, mutwillig. Schon die Ouvertüre bringt ihn zum Lächeln.“ Strindberg stellt rückschauend die Offenbachsche Operette als Symptom vom Ende einer Kulterperiode auf gleiche Linie mit den Komödien des Aristophanes. Der Jüngling vermochte

[1] Die Zurücksetzung infolge seiner nicht standesgemäßen Ehe.

[2] Erster kritischer Untersucher der Bellmannschen Dichtung (1812).

[1] Als infolge des Todes des Königs Oskar I. täglich lange geläutet wurde, „schienen ihn die Kirchenglocken zu verfolgen“.

zunächst keinen rechten Standpunkt zu finden, von dem aus er seine zwischen moderner und veralteter ästhetischer Lehre hin- und hergezerrten Gefühle zu bestimmter Ansicht festigen konnte; denn auch den Betrieb des Unterrichts jener Tage infizierte die „Offenbachitis", die wie ein Taumel das Frankreich Napoleons III. gepackt hatte: der Lateinlehrer zitiert aus der „Schönen Helena", die er als Bildungskoeffizienten schätzte, der Literaturprofessor, etwas pietistisch veranlagt, hüllte sich in die ästhetische Toga und sprach von schlechtem Geschmack. In Schweden, wie ja auch bei uns, wurde man der in Offenbachs parodistischen Götterfesten verborgenen politischen Satire des „Second empire" nicht gewahr, sondern ergötzte sich daran in dem Gedanken an persiflierte Antike. Offenbach war ein durchaus bodenständiges Gewächs und seine Uebertragung ins deutsche oder schwedische Idiom wandelte den eleganten Witz des Franzosen in Zote.

Strindberg sagt selbst: „Der Schwede war mehr Franzose geworden, als er wußte." In den Konzertgärten hörte man daher zur Zeit des deutsch-französischen Krieges häufig die Marseillaise; das hinderte nicht, daß die schwedische „Nachtigall" Christine Nilsson ihre kurze und glänzende Laufbahn gerade in Paris damit schließen mußte, daß man sich weigerte, sie wieder zu engagieren und die Zeitungen die unpopulär gewordene Künstlerin mit Grobheiten bedachten.

Während im „Sohn einer Magd" der äußere Gang der Ereignisse den Faden der Erzählung spinnt, sucht Strindberg in dem zeitlich parallel liegenden Bande „Entwicklung einer Seele" sein Inneres zu analysieren. Von musikalischen Eindrücken ist da nur vereinzelt die Rede.

Ueber Kunst im allgemeinen kommt er damals zu dem für einen Jüngling recht unerwarteten Urteil: „Außerdem zeigte sich schon hier, wie er dunkel ahnte, daß die Kunst nur geringe Bedeutung habe und sehr überschätzt wurde."

Zu seinem Verkehr zählte eine Gesellschaft von jungen Kaufleuten, die alle eifrige und begabte Dilettanten waren. „— wieviel Talent diese Menschen besaßen! Ein Buchhalter spielte virtuos die Geige, kannte die ganze Musikliteratur. Ein anderer spielte geradezu genial Klavier, ohne es studiert zu haben. — Hinzuzufügen ist, daß alle diese jungen Leute von Israels wachem und begabtem Stamme waren, denn ein so lebhafter Esprit fehlt dem Schweden, der auch ein schlechter Redner ist." Daß die Musikübung bei diesen Zusammenkünften einer strengeren Kritik kaum standgehalten, räumt Strindberg weiterhin selbst ein: „und, was schlimmer war, man machte Jubelouvertüren aus freier Hand für Piano und Saiteninstrumente".

Strindbergs Verhältnis zur Musik beschränkte sich auch hier aufs Hören, wobei es auch in seinem späteren Leben, wenn man von gesanglicher Betätigung (Duette von G. Wennerberg, 1817—1901) und vereinzeltem Klavierspiel (vierhändig eine Fantasie in: „Beichte eines Toren") absieht, bewendete.

Zu mannigfacher Berührung mit Musik brachte ihn die Beteiligung an der Abfassung der Heimatgeschichte „Alt-Stockholm"; er verfaßte darin u. a. die Kapitel „Straßenmusik und Volksbelustigungen". Auch hörte er eine Zeitlang Vorlesungen an der Musikakademie, freilich mehr in der Absicht, bei dieser Gelegenheit mit seiner Braut zusammenzutreffen. Musikalische Eindrücke der verschiedensten Art, die seinem Gehör sich einprägten, hat Strindberg in seinen autobiographischen Schriften, besonders aber auch in den dichterischen Werken aufgezeichnet und verwebt. Wir erfahren, daß die Klänge des Marsches aus „Faust" den Königl. Bibliothekar Strindberg seine Bücher vergessen lassen, daß das Lieblingsstück der Baronin, der Trauermarsch von Chopin, von der aufziehenden Garde ihr unter den Fenstern dargebracht wird. Finnländische Lieder, gesungen von der metallisch klingenden Stimme einer jungen Musikstudentin klingen ihm noch lange nach.

Das Mannesalter Strindbergs ist erfüllt von einem reichen literarischen Schaffen. Von „Meister Olof" bis zum „Scheiterhaufen", von „Heiraten" zu den „Schwedischen Miniaturen", vom „Roten Zimmer" bis zu den „Schwarzen Fahnen" eine Fülle von Gesichten in Dramen, Novellen, Romanen! Und fast in allen ist die Musik — sei es als geselliges, sei es als mystisches, stimmungleihendes Moment — vertreten; da gerade bei Strindberg mehr als bei sonst einem Autoren, fast alle Werke eigne Erlebnisse und Bekenntnisse formen und enthalten, so sind auch in ihnen für seine Stellung und Beziehung zur Musik wichtige Anhaltspunkte gegeben.

In dem ersten, aufsehenerregenden Roman „Das rote Zimmer", 1879 erschienen, führt der Dichter das Literaten- und Künstlerleben jener Tage vor. „Berns Salon", auch heute noch das meist besuchte Vergnügungslokal der nordischen Königsstadt, fing an, eine Art kulturhistorische Rolle im Leben der Stadt zu spielen. Des Wirtes Bemühungen, sein Publikum durch Pantomime, Turnkunst, Ballett u. dergl. zu amüsieren, scheiterten, man wollte sich unterhalten; und „da die Musik beim Gespräch nicht störte (!), es eher in Fluß brachte, wurde sie geduldet und allmählich neben Punsch und Tabak ein Bestandteil der Stockholmer Abenddiät". Wir erfahren auch, welche Art Musik dem Publikum vorgesetzt wurde: „Hör' uns Schweden", „Eine feste Burg ist unser Gott", „Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum" zu Anfang, je weiter der Abend vorschritt, desto lebhafter wurde die Musik und — die Gespräche ebenfalls. Also ganz der Durchschnitt der allgemein üblichen Bierkonzerte: ein bißchen Sentimentalität, etwas Patriotismus, dann klassisch, um schließlich im Sumpfe der banalsten Tanzmusik zu versinken. Auch das musikalische Leben der Gasse wird illustriert: „Die Uhr schlug elf in der deutschen Kirche, und das Glockenspiel begann: ‚Hier ist's gut sein' und ‚Mein Leben eine Welle'; wie von der gleichen Idee ergriffen, begann ein italienischer Leierkasten mit obligater Flötenstimme ‚An der schönen blauen Donau' herunterzuleiern. Soviel Musik auf einmal brachte neues Leben in den Blechschmied, der mit verdoppeltem Eifer sein Blech vornahm." Die Geheimnisse der Redaktion eines Lokalblattes minderen Grades werden uns enthüllt; insbesondere interessiert die Entstehung der Kritik über ein Kirchenkonzert. Der „Lange" übernimmt diese Arbeit, natürlich „in absentia", kennt kaum den Namen des Sängers, dessen Urteil er fällen soll, erkundigt sich auch vorsichtig, wie stabat mater buchstabiert wird! Schließlich reicht ihm der dicke Redakteur den rettenden Strohhalm in Gestalt eines Programms mit anhängender Rezension (Waschzettel!). So etwas kommt bei uns natürlich nicht vor. (Oder sollte —?!)

Auch in den von hyperprüden Kritikern einst verfehmten zwölf Ehegeschichten „Heiraten" (1884), die den Dichter sogar in einen Prozeß verwickelten, finden wir die Musik als Faktor des heutigen Gesellschaftslebens dokumentiert. Die sommerlichen Dampferfahrten mit der Militärmusik, die „Norrköpings Schützenmarsch" und „Jägerchor aus dem Freischütz" bläst und mit diesen Klängen die Mittagssiesta des Herrn Blom stört, die Baronin, die ihren Kindern und Dienstboten „alte, wehmütige Tänze, über die sich der Nordländer freut," am Flügel vorspielt, das alternde Ehepaar in „Herbst", welches beim Klange des Brautzeitliedes „Wie mag das Land wohl heißen, in dem mein Liebster wohnt" sich wehmütig vergangener Tage erinnert, sind vereinzelte Beispiele dafür. Strindberg rankt aber auch eine der Geschichten an einem musikalischen Thema auf: „Romeo und Julia". Auch wieder sind es Erinnerungen, die beim Klange der Musik aufleben sollen. Der Ehemann hat „Romeo und Julia" für Klavier vierhändig mitgebracht, Gounods schönste Komposition. Es sind zwanzig Jahre her, daß er die Oper zum erstenmal hörte [1]. Er entsinnt sich noch, wie er und seine Freunde Fritz und Philipp, nachdem sie vorher schon Gounods „Faust" genossen hatten, von der Musik ganz hingerissen waren. Aber vergeblich sucht das Ohr das prächtige Marziale, die Mondscheinarie des 4. Akts, den herrlichen Prolog mit Harfenbegleitung. Schal, langweilig macht die Begleitung: Tram— tramtram, während die Melodie wie aus dem Leierkasten klingt. Schließlich verzichtet der Mann auf die Fortsetzung, indem er kleinlaut sich wundert, daß Gounod so schnell veraltet ist. Und nun fühlen sich beide selbst auch gealtert, Runzeln, graue Schläfen werden bemerkt: „Und wie schauerlich ist es, zu fühlen, daß man alt geworden ist." Doch den Mann läßt die Erinnerung nicht los, er trällert leise die Melodie des Chores, die er vorher vergeblich suchte — das Rätsel löst sich: die gespielten Noten enthalten nicht Gounods klangvolle Musik, der Titel nennt als Komponisten Bellini, von dem ein gleichnamiges Werk herrührt. Auch in dieser kleinen Episode die Vorliebe Strindbergs für die französische Musik.

Damit haben wir zugleich den Schlüssel in der Hand, um Strindbergs ablehnende Haltung der Person und dem Schaffen *Richard Wagners* gegenüber zum Teil zu enträtseln. Von Anfang seiner Bekanntschaft mit der Musik dieses Meisters bis in die späten Jahre der beiden „Blaubücher" und der „Schwarzen Fahnen" ergeht sich Strindberg in Aeußerungen schroffster Absage, ja des unbegreiflichsten Hasses über Wagner und seine Musik. In den „Schwarzen Fahnen" (1904) spricht der Literat Kilo: „Handelt es sich dagegen um den Wert z. B. der Wagnerschen Musik, so kann man von Ansichten sprechen, denn hier liegt eine zusammengesetzte Tatsache vor. Zuerst ist die Vorfrage zu stellen: welche Musik Wagners ist gemeint? Der „Fliegende Holländer" ist schöne Musik, aber das ist noch nicht Wagners eigene, denn in der folgt er Meyerbeer. „Lohengrin" ist langweilig und armselig, denn das Schwanenmotiv, das 5 Takte schön ist, wird so oft wiederholt, daß man die Verlegenheit des Komponisten fühlt. Das Leitmotiv ist nicht neu, denn der Gouverneur im „Don Juan" hat schon sein Leitmotiv, das ihn charakterisiert. Die „Meistersinger" sind häßlich, alltäglich, lächerlich, sind Epigonenmusik; aber das Stück wird getragen von Hans Sachsens volkstümlicher Persönlichkeit, vom Pathos der Opposition gegen das Veraltete, das herrschen und drücken will. Hier tritt der Text in den Vordergrund und wirkt mit dem Stoff; abgesehen davon, daß die Wagnerianer eine Verherrlichung ihres Meisters und eine Verhöhnung seiner Widersacher darin sehen." Es folgen dann die aus dem Lexikon Wilh. Tapperts genugsam bekannten

[1] 1867 Erstaufführung.

Termini: „Roheit und Geschmacklosigkeit“ (bezüglich der Instrumentation), „Kriegsmusik auf dem Exerzierplatze“. Dann spukt auch wieder einmal die Erinnerung an Oulibicheff herein: „Wagner stellt Töne ‚gegen die Natur‘ zusammen, darum wirkt seine Musik auf ein unverdorbenes Gemüt unheimlich, naturwidrig, ungesund, störend. Und dieses Zusammenwerfen feindlicher Töne scheint oft aufs Geratewohl geschehen zu sein, aus Bosheit, aus Uebermut, aus Herrschsucht, aus Mangel an Geschmack, an Schönheitssinn. Mit einem Wort, es scheint von einem unmusikalischen Kapellmeister komponiert zu sein, der eigne Musik dirigieren will.“ In den „Blaubüchern I und II“ kommt dieselbe Ansicht, nur anders geformt, zum Ausdruck. Wir erblicken hier wieder einmal das betrübende Bild, daß ein unbestreitbar großer Geist einem andern ohne die geringste „Einfühlung“ entgegentritt. Will man den Einfluß Nietzsches zum Teil mit heranziehen, so bleibt doch noch ein gut Stück des Problems dunkel.

Dagegen Strindbergs Verehrung und Vorliebe für Beethoven. Wenngleich er den Mann selbst einen grämlichen Alten nennt, der „aus Furcht vor Störung und vielleicht aus Eifersucht für seine eigene Kunst sich nicht verheiraten wollte, obwohl er gute Gelegenheit hatte“, nennt er ihn doch wiederum den „Größten“, der das ganze Leben gelitten hatte (vergl. „Einsam“) und seine Impressionen aus Beethovens Sonaten zeigen, daß er sich in die Welt dieses Meisters zu versetzen wußte. „Ich fing an, in meinem Ohre den letzten Satz der Mondscheinsonate zum Leben zu erwecken, die für mich der höchste Ausdruck des Seufzens der Menschheit nach Befreiung geworden ist; kein Gedicht in Worten hat sie je erreichen können!

Die Dämmerung war gekommen. . . . Da hörte ich, deutlich scharf, als geschähe es im Zimmer nebenan, das gewaltige Allegro der Mondscheinsonate sich wie ein Riesenfresko aufrollen; ich sah und hörte auf einmal . . . .“

Zu den Stücken, die ihm ein neuropathischer Zustand ins Gehör halluziniert, gehört auch „Aufschwung“ von Schumann. Er hört seinen einstigen Schüler, einen Russen, spielen. „Unsichtbar spielt er hinter der grünen Mauer und seine magischen Harmonien steigen über ihre blühenden Ranken empor, als schwebten Falter der Sonne zu“ (vergl. „Inferno“). In diesen Worten lernen wir zugleich den Mystiker Strindberg kennen; in Swedenborgs eigenartig dunklen Schriften hatte er seinem unersättlichen Erkenntnisdrange neue Quellen zu erschließen gesucht, mit der Gefahr freilich, gänzlich in seelischer Erkrankung zu enden. Der Mystiker spricht sich aus in der Entdeckung geheimnisvoller Zusammenhänge zwischen toter Materie und seelischer Regung. So schreibt er über das Klangwesen der G e i g e: „Nicht das Alter des Holzes oder die Konstruktion macht die Geige; sie muß Jahrhunderte hindurch an einem menschlichen Brustkorb, an einem Kehlkopf geruht haben, von einem Arm getragen, von einer Hand geliebkost sein. Sie muß Geiger mit erzogen haben, von der ersten beweinten (!) Tonleiter der Kindheit bis zu den vor offenem Vorhange beklatschten Triumphen des Künstlers.“

Und der „Magier“ Wagner gewinnt für den „Alchimisten“ Strindberg verhängnisvolle Bedeutung; er schreibt darüber in seinem Tagebuche 1897, 3. Mai: „Beim Lesen von Wagners ‚Rheingold‘ entdecke ich einen großen Dichter und begreife, warum ich das Große an diesem Musiker nicht begriffen habe, dessen Musik allein Begleitung zu seinen Textworten ist. Uebrigens ist ‚Rheingold‘ für meine Rechnung geschrieben:

Woglinde: Weißt du denn nicht,
Wem nur allein
Das Gold zu schmieden vergönnt?

Wellgunde: Nur wer der Minne Macht entsagt,
nur wer der Liebe Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.

Woglinde: Wohl sicher sind wir und sorgenfrei,
denn was nur lebt will lieben,
meiden will keiner die Minne.

Wellgunde: Am wenigsten er, der lüsterne Alp. . . . .
— — — — — — — — — —

Alberich: — — entreiße dem Riff das Gold,
schmiede den rächenden Ring;
denn hör' es die Flut:
so verfluch' ich die Liebe!“

Als die Nebel der Mystik sich allmählich wieder lichteten, hält Strindberg Revue über die Arbeit seines Lebens. Er schreibt seine „Blaubücher“ und „Buch der Liebe“, worin noch einmal der ganze Strindberg in seinem Haß und seiner Liebe, seiner Erkenntnis und seinem Irrtum, aber auch mit der an die altchristlichen Märtyrer oder die Blutzeugen der Denkfreiheit wie Giordano Bruno gemahnenden Ueberzeugungstreue, die sich nicht durch Autorität noch Masse, nicht durch Ehre noch Gewalt wankend machen läßt, vor uns steht: hart wie Felsen und doch weich wie ein Kindergemüt.

Parsifal im Prinzregententheater in München.

Nun ist auch das letzte Werk Richard Wagners in München erklungen, in der Stadt, die mit des Meisters Leben und Schaffen so vielfach verknüpft war. Am 22. Mai 1914, dem 101. Geburtstage Richard Wagners, wurde das Bühnenweihfestspiel Parsifal im Prinzregententheater zum ersten Male aufgeführt. Oder besser gesagt, für die Oeffentlichkeit aufgeführt, denn bereits in den Jahren 1884 und 1885 hatte sich König Ludwig II. in acht Separataufführungen, für die der Zutritt des Publikums aufgehoben war, in seinem Hoftheater das Werk vorführen lassen. Heute steigen nun aufs neue in der Erinnerung unwillkürlich wieder die großen Zeiten auf, in denen der Meister hier gelebt und gelitten und weitgesteckte künstlerische Pläne unter dem Schutze des Königs verwirklichen wollte. Wie ihm dies gelang, ist hinreichend bekannt. Es waren lediglich vier hervorragende Aufführungen seines Tristan, der am 10. Juni 1865 nach mancherlei Schwierigkeiten am Münchener Hoftheater seine Uraufführung erlebte.

Alle übrigen Intentionen des Meisters von weittragender Bedeutung mußten jedoch unter dem Drucke einer einflußreichen Kamarilla aufgegeben werden. Die erwähnten Tristan-Aufführungen sind als die e r s t e n F e s t s p i e l e anzusehen. Bei der Böswilligkeit der leitenden Kreise von damals, bei der Kurzsichtigkeit des größten Teiles des Publikums, das aus allen möglichen Gründen gegen den Meister voreingenommen war, wurde diesem schließlich der Aufenthalt in der bayrischen Residenz verleidet. In der Sonntagsfrühe des 10. Dezember 1865, also genau ein halbes Jahr nach der ersten Tristan-Aufführung, verließ Wagner München, um es zu dauerndem Aufenthalte nie mehr zu betreten und die Errichtung seines Theaters, das ursprünglich für die bayrische Hauptstadt bestimmt war, blieb in weite Ferne gerückt.

Am 22. Mai 1872 konnte Richard Wagner den Grundstein zu dem Baue in dem oberfränkischen Städtchen Bayreuth legen. Was aber München durch den Verlust dieses Theaters an ideellen und materiellen Werten damals eingebüßt, ist unermeßlich und konnte auch durch die Errichtung des Prinzregententheaters 1901, das vor allem aus spekulativen Gründen gebaut wurde, nicht mehr gut gemacht werden. Nimmermehr ist das jetzige Haus als vollgültiger Ersatz anzusehen für das Denkmal, das Wagner im Vereine mit König Ludwig und Gottfried Semper auf der Höhe des Gasteig seiner Kunst zu weihen beabsichtigt hatte. Damals, zu des Meisters Lebzeiten, hätte sich München den unvergänglichen Ruhm erwerben können, der ganzen Welt d i e geheiligte Pflegestätte Wagnerscher Kunst zu sein.

Nach der Gründung Bayreuths jedoch war ein zweites Festspielhaus überflüssig. Das bedeutete ein Verkennen des Bayreuther Gedankens, wie ihn der Meister gehegt. Wozu also ein zweites Bayreuth? Es ist nicht zu leugnen, daß angesichts der bestimmten Weisungen Wagners die Ausbeutung seines Festspielgedankens etwas Betrübendes hat.

So sind nun 13 Jahre vergangen, in deren jedem Festaufführungen Richard Wagnerscher Werke stattfanden; sie haben der Stadt München, wie man stets in den Zeitungen lesen kann, in den früher stillen Monaten August und September einen bedeutenden Fremdenverkehr und gewaltigen Aufschwung gebracht. D e r Zweck war also erreicht worden; was die Stadtväter von 1865 an Wagner gesündigt, glaubten deren Söhne 1901 tilgen zu müssen. Und sie taten es in ihrer Weise, indem sie den „Sühnebau“ errichteten. Es war nun vorauszusehen, daß das Jahr 1914 auch den „frei gewordenen“ Parsifal ins Repertoire aufnehmen werde, denn weder Gesetz noch die deutlich zum Ausdruck gebrachte Verfügung des Meisters über sein Werk konnten verhindern, daß das Bühnenweihfestspiel für alle Zeiten ausschließliches Eigentum von Bayreuth bleiben solle. Wo alles zugriff, durfte natürlich München, die Wagner-Stadt, nicht fehlen. Zur Ehre unserer Bühnenleitung sei es aber gesagt, daß sie sich nicht sofort nach dem Erlöschen der Schutzfrist, wie so manche andere Bühne auf das Werk „stürzte“, sondern zuwartete, bis die Vorbereitungen für die Festspielaufführungen des Jahres 1914 zu treffen waren. In deren Rahmen wird also heuer auch der Parsifal erscheinen. Für die Münchener Kunstfreunde wurde das Werk, wie eingangs erwähnt, am 22. Mai quasi als öffentliche Generalprobe zu den Festspielen zum ersten Male gegeben. Auf diese Aufführungen gründet sich der nachfolgende Bericht.

Die Bedingungen, unter denen an eine stilreine Aufführung des Parsifal gedacht werden kann, sind im Prinzregententheater, einem dem Bayreuther Baue nachgebildeten Hause, in vorzüglicher Weise gegeben, vor allem bietet das verdeckte Orchester Gewähr dafür, daß die klanglichen Intentionen des Meisters vollauf erfüllt werden können. Wer je einer Aufführung des Bühnenweihfestspieles in Bayreuth angewohnt, wird nie vergessen, was das verdeckte Orchester gerade im Parsifal bedeutet. Ein Theater, das über diesen Vorzug

nicht verfügt, hat kein Recht, das Werk aufzuführen. Das sollte jedem Theaterleiter und jedem Kapellmeister das künstlerische Gewissen sagen. Damit ist's freilich heutzutage schlecht bestellt, es gibt mehr Geschäftsleute als Künstler. Aber auch außer dem verdeckten Orchester ist München in der Lage, die für eine stilechte Aufführung nötigen Forderungen zu erfüllen: erste treffliche Solisten, mächtige ausgezeichnete Chöre unter sachkundiger tüchtiger Leitung, ein wundervolles Orchester, eine verständnisvolle Regie, die die Bayreuther Tradition kennt. Kein Wunder also, wenn der Münchner Parsifal-„Premiere" allseitig mit ganz besonderem Interesse entgegengesehen wurde. Die hochgespannten Erwartungen erfüllten sich denn auch zum größten Teile. Vor allem ist rühmend anzuerkennen, daß alle beteiligten Kräfte sichtlich bestrebt waren, vom Besten ihrer Kunst zu geben, daß in edlem Wettstreite jeder der Ausführenden mit voller Liebe und Hingabe sich in den Dienst der großen Sache stellte. Fleiß und Begeisterung haben denn auch überraschende Resultate zutage gefördert. Was die hiesige Inszenierung des Parsifal anbelangt, so ist das eben gespendete Lob auch auf sie auszudehnen. Es ist bekannt, mit welch peinlicher Sorgfalt in Bayreuth sowohl zu Lebzeiten Wagners wie in späteren Jahren gerade dieser Teil des Werkes behandelt wurde, wie immer wieder und wieder von neuem geprobt und gefeilt wurde, daß Bewährtes nicht abbröckle, noch nicht völlig Zufriedenstellendes verbessert werde. Angesichts seiner vollendeten Leistung darf man dem hiesigen Leiter der Inszenierung Professor *Fuchs* das Zeugnis ausstellen, daß er mit der Gewissenhaftigkeit seines hohen Amtes waltete, die wir an ihm gewohnt sind. Er stützte sich im ganzen und großen auf die Bayreuther Tradition und tat daran recht. In einigen Punkten zwar wich er davon ab. Nicht das gleich Günstige läßt sich vom dekorativen Teile der Inszenierung sagen. Schon das erste Bild leidet an einer gewissen düsteren Starrheit, die Wagner vermieden wissen wollte. „An dem Walde werden Sie noch zu tun bekommen, — mehr Grün und Laub; er ist zu trocken. Der See muß heller hervorgehoben werden" schreibt er an Brückner (s. Glasenapp Band 6, S. 608). Dasselbe läßt sich vom hiesigen Szenenbilde sagen. Die Wandeldekoration, schon das Schmerzenskind Bayreuths, wurde fallen lassen, an ihre Stelle traten eilende Nebelschwaden, die hie und da einen Ausblick gewähren. Diese Lösung der schwierigen Aufgabe darf als sehr geschickt bezeichnet werden und ist jedenfalls der problematischen Wandeldekoration vorzuziehen. Einen prächtigen Eindruck ruft der Gralstempel hervor, er ist der bestgelungenste Teil des gesamten Werkes und geeignet, jene weihevolle Stimmung zu erwecken, die der Meister beabsichtigte. Besonders die matt vergoldete Kuppel ist als ein Glanzstück dekorativer Kunst anzusehen. Das Glockengeläute, das der Phantasie Wagners vorgeschwebt, jedoch bis heute selbst in Bayreuth nicht eine befriedigende Lösung fand, wird auch weiterhin zu den verbesserungsbedürftigen Seiten einer Parsifal-Aufführung zu zählen sein. Ob darin überhaupt je ein nennenswerter Fortschritt zu erzielen sein wird? Ein wirkungsvolles Bild dämonischer Kraft bringt Klingsors Turm, der allerdings etwas dürftig ausgestattet ist; „Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen" schreibt Wagner vor — ich habe nicht viel davon bemerken können. Der Zaubergarten hat mich enttäuscht, er ist etwas zu klein geraten und bei allem Reichtum an leuchtenden Farben doch nicht mit jener sinnverwirrenden Pracht erfüllt, die hier am Platze ist. Wie ihn der Meister gedacht siehe Glasenapp Band VI, S. 345. Ungemein charakteristisch wirkt dagegen das folgende Bild, der zur Oede verdorrte Garten. Die Blumenaue des dritten Aktes ist wohl der schwächste Teil der Ausstattung. — Hofrat Klein, der Leiter der szenisch-dekorativen Einrichtung hat sich mit Ruhm bedeckt.

Von den darstellenden Künstlern sei an erster Stelle Herr *Bender* als Gurnemanz genannt. Es war zu erwarten, daß dieser ausgezeichnete Künstler den von ihm geschaffenen vorbildlichen Gestalten eine neue von hoher Vollendung anreihen werde. In der Tat ist sein Gurnemanz eine wundervolle Verkörperung des prächtigen Alten, die manchmal an den unvergessenen Scaria erinnert. Ueberaus wohltuend wirkt bei Bender die eminente Deutlichkeit der Darstellung und des Vortrages; hier ist das erreicht, was Wagner mit Recht vom dramatischen Sänger fordert. Da ist nichts Unklares oder Verschwommenes, im Gegenteil, deshalb erweckt seine Leistung so unmittelbaren Eindruck. Auch *Feinhals* gab in seinem Amfortas ein ergreifendes Bild des kranken Königs; namentlich in den leidenschaftlich erregten Stellen wirkte er mit wahrhaft erschütternder Größe. Nicht im gleichen Maße deutlich und verständlich, wiewohl vieler hervorragender Momente nicht entbehrend, war die Kundry von Frau *Mottl-Faßbender*. Ihre Wiedergabe der dienenden Magd, ihr geistreich eingreifendes Spiel im ersten und namentlich im dritten Akt gefielen mir besser, als die große Verführungsszene des zweiten, obwohl auch hier die Plastik ihrer Darstellung uneingeschränkte Anerkennung verdient. Die Besetzung der Titelrolle ist eine der schwierigsten Aufgaben, die es gibt. Das zu erreichen, was Wagner vorgeschwebt, wird wohl für immer unmöglich sein; ihm nahe zu kommen, ist schon eine Auszeichnung. *Karl Erb*, der hiesige Vertreter des Parsifal, gab sich alle Mühe, der vielen Schwierigkeiten Herr zu werden, doch gelang ihm dies nur teilweise. Die Rolle liegt ihm nicht günstig. Am ehesten noch im ersten Akt; aber besonders in der großen Szene des zweiten Aktes, die sehr unter mangelnder Klangschönheit litt, versagte er. Die innere Wandlung, die hier in ihm vorzugehen hat, überzeugte doch zu wenig. Und gesangstechnisch zeigten sich manche Mängel, wie z. B. „Die Wonde sah ich bloten, non blotet sie mir selbst". Das und anderes ist nicht gerade illusionsfördernd. *Baubergers* Klingsor bedeutet eine der besten Leistungen des Künstlers, die im Laufe der Aufführungen an bezwingender dämonischer Gewalt wohl noch gewinnen wird. Die kleine, unendlich wichtige und besonders schwierige Rolle des Titurel sang Herr *Gillmann* recht gut; wer jedoch seinerzeit Kindermann gehört, weiß, eine wie wahrhaft schaurige Wirkung, wie aus einem Grabe die wenigen Worte hervorzubringen imstande sind. Prächtig, stimmungsvoll sang Fräulein Färber die Stimme aus der Höhe.

Und nun komme ich zu einem der erfreulichsten Teile der ganzen Aufführung, ich meine die Chöre im allgemeinen, die Blumenmädchen im speziellen. Was diese liebreizenden Gestalten geleistet — an ihrer Spitze Künstlerinnen wie Frau *Bosetti*, Fräulein *Jvogün* — das war ganz einzig. An ihnen hätte der Meister gewiß seine helle Freude gehabt. Aber auch die Chöre der Ritter, wie nicht minder die unsichtbaren Stimmen waren von absoluter Vollendung. Das waren Chorleistungen, wie man sie im Theater selten, sonst in München überhaupt nicht zu hören bekommt. Chordirektor *Zengerle* kann mit Freude und Stolz auf dieses Resultat anstrengenden gewissenhaften Fleißes zurückblicken; ihm sei dafür herzlich gedankt. Der Orchestervortrag — last not least — rechtfertigte aufs neue den Ruf unserer Hofkapelle. Aufs beste bewährten sich die angebrachten Verbesserungen — die „Jalousieen" — der Schalldecke. Im Vorspiele noch ein wenig nervös — im fünften Takte vom Anfang ein unbegreifliches Versehen! — zeigte der Körper während des ganzen Abends seine oft gerühmten ausgezeichneten Eigenschaften. Gleichwohl sei darauf aufmerksam gemacht, daß manchmal die dynamische und rhythmische Präzision zu vermissen war. So kam es vor, daß die Füllstimme eines Akkordes der Blasinstrumente zu scharf hervortrat, oder daß ein Crescendo bereits auf halbem Wege den Höhepunkt erreicht hatte, oder daß ein Akkord nicht gleichzeitig „saß". Einige Unausgeglichenheiten dieser Art werden zu beseitigen sein; den Celli, der Trompete, auch der Harfe wäre noch größere Poesie der Tongebung zu wünschen. Ganz ausgezeichnet war die Wiedergabe des Karfreitagszaubers; hier wie übrigens auch am Schlusse entwickelte das Orchester ganz wunderbare Stimmungseindrücke. Abzustellen wäre das überflüssige Präludieren vor dem Beginne des Bühnenweihfestspieles; das wirkt in hohem Grade verletzend. Der verantwortliche Leiter des Ganzen, Generalmusikdirektor *Bruno Walter*, hat mit der Einstudierung und Wiedergabe des Parsifal von neuem den Beweis genauesten künstlerischen Nachschaffens erbracht, was er in erstaunlichem Fleiße geleistet, verdient uneingeschränkte Bewunderung. Manche Tempi waren nach meiner Erinnerung an Levi und Mottl zu langsam, jedoch wird dieser Umstand, soweit es sich um unbedeutende Schwebungen handelt, stets Sache des Gefühles bleiben, dessen lebensvoller Ausdruck zweifellos wichtiger erscheint als starre Tradition. Interessant wäre es jedoch, den letzten großen Zeugen der Wagnerschen Zeit, den hier das otium cum dignitate genießenden Generalmusikdirektor Franz Fischer einmal mit der Leitung des Parsifal zu betrauen. Die denkwürdige erste Aufführung in München, die von 5 Uhr bis 20 Minuten nach 10 Uhr währte, wurde von dem ausverkauften Hause, an der Spitze der König und sein Hof, mit dem beredten Schweigen der Ergriffenheit entgegengenommen. Prof. **Heinrich Schwartz.**

Siebentes deutsches Bach-Fest in Wien.

Das Programmbuch des Festes, dessen ausgezeichnete Analysen von Dr. Arnold Schering stammen, enthält den üblichen Bericht über die Tätigkeit der Neuen Bach-Gesellschaft. Was den Festort Wien anlangt, so heißt es da, man habe Wien insbesondere deshalb gewählt, um die Bach-Pflege der letzten zehn Jahre durch eine Veranstaltung in dieser Stadt selbst anzuerkennen. Es ist richtig, daß Hofkapellmeister Schalk als Leiter der Gesellschaftskonzerte ungefähr seit dieser Zeit Bach und immer wieder Bach aufführt. Er tut das gewissermaßen systematisch und setzt mit größerem Glück und Gelingen durch, was seine Vorgänger von Johannes Brahms an für die Chorwerke Bachs zu tun bemüht waren. Daß die übrige Musik Bachs in Wien so eifrig gepflegt wird wie anderswo, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden. Trotz alledem wird man Wien

als Bach-Stadt kaum oder wenigstens noch lange nicht bezeichnen können. Bach hat zu viele Voraussetzungen, die Wien seiner Natur und Vergangenheit nach nur schwer erfüllen, vielleicht sogar nur umgehen kann. Es fehlt hier wie überhaupt im Süden an der Organistentradition, aus der Bach erwachsen ist. Es fehlt an der Disziplin, die den Einzelnen einem Ganzen unterordnet; Chordirigenten bekommen das, da sie wesentlich auf die Mitwirkung von Dilettanten angewiesen sind, recht oft zu spüren. Dafür ist freilich der Klang der Wiener Chorstimmen besonders schön. Es fehlt aber auch, wenngleich oberflächliche Politiker darüber vielleicht verwundert sein sollten, es fehlt an jener in sich gekehrten religiösen Inbrunst, der sich namentlich die großen Werke Bachs erst so recht erschließen. Und auch für die Erkenntnis der geistigen Freiheit und Kühnheit Bachs muß hier erst besondere Erziehung wirken; denn hier ist man allzu leicht geneigt, angesichts so ausgeprägter Formen allein das Formale festzuhalten und so auch Bach allmählich der Wiener Barockkultur und Barocktradition einzufügen.

Hofkapellmeister Schalk hat nun das große und nicht genug zu rühmende Verdienst, der Wiener Bequemlichkeit nicht nachzugeben. Seine sorgsame Schulung des Chors (es ist der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde), seine reichen Fähigkeiten als Lehrer, seine Umsicht, seine in langer Praxis erprobte Tüchtigkeit tun das Uebrige. Er geht bis an die Grenzen seiner eigenen Natur; weiter kann ja niemand. Deshalb ist es gut und nützlich, daß Wien, wenigstens von Zeit zu Zeit, eine andere, durch ihren Gegensatz ergänzende Persönlichkeit für die Vermittlung der Kunst Bachs gewinnt. Solche Persönlichkeiten fanden sich etwa in Straube und in Siegfried Ochs. Ein Bach-Fest hätte die erwünschte Gelegenheit geboten, Künstler von anderer Art und erprobtem Können gleichfalls gewähren zu lassen. Das ist leider unterblieben und Franz Schalk mußte die ganze Arbeit tun, soweit ihn nicht der Hofoperndirektor Gregor verhinderte. „Aus dienstlichen Gründen" durfte nämlich Schalk ein Sonntagmittag-Konzert des Philharmonischen Orchesters nicht dirigieren; der Hofkapellmeister Luze trat für ihn ein und man wird nicht behaupten dürfen, daß das Konzert dadurch gewonnen hätte. Es steht immerhin in Wien noch nicht so, daß der auf seinem Gebiete gewiß schätzenswerte Hofkapellmeister Luze das darstellte, was man Gästen bietet. Uebrigens kamen, wie es heißt, gleichfalls „aus dienstlichen Gründen" weiter noch ein erster Solobratschist und ein erster Flötenspieler dem Fest abhanden, und das in den beiden Chorkonzerten mitwirkende Orchester hätte schon auch festlicher gelaunt sein dürfen. Davon abgesehen boten die Chorkonzerte viele Freuden. Das erste brachte die Jugendkantate „Gott ist mein König", zur Ratswahl in Mühlhausen geschrieben und sogar gedruckt. Dann die Kantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" (einem beinahe schmerzlichen Glück allerdings), die Motette „Fürchte dich nicht", in der sich der Chor besonderen Beifall erwarb, die wunderbare Ostermontags-Kantate „Bleib bei uns" und nach all diesen Genüssen das Himmelfahrtsoratorium „Lobet Gott in seinen Reichen". Gesangssolisten waren die Damen Noordewier-Reddingius und Kraus-Osborne und die Herren Georg Walter und Prof. Felix v. Kraus. Sie wurden allesamt und jeder für sich im Verlaufe dieses Festes mit Ehren überschüttet; Frau Noordewier vielleicht noch ein klein wenig mehr als die übrigen. Die Kantaten selbst, die hier dem großen Publikum noch ziemlich neu waren, machten einen überwältigenden Eindruck und es wird wohl die Aufgabe der nächsten Jahre sein, Bachs Kantaten öfter als bisher aufzuführen, ohne daß man darum auf das jährliche Passionskonzert verzichten müßte. Ein Passionskonzert mit der Musik nach Johannes bildete als zweite Choraufführung den Abschluß des Bach-Festes. Es verlief würdevoll wie sonst und war wie sonst mehr auf den Klang des Chors als auf dramatische Lebendigkeit und weihevollen Schauer angelegt. Inmitten dieser beiden Chorkonzerte aber stand ein recht anstrengender Sonntag.



JOHANN SEBASTIAN BACH.
Lithographie von R. Hoffmann, k. k. Hofbibliothek, Wien.

Er begann frühmorgens mit einem Gottesdienste im Stile der Bach-Zeit und schloß gleich daran ein Mittagskonzert, in dem die Orgel des Musikvereinssaales, von Prof. Irrgang aus Berlin gespielt, mit Präludien und Fugen vernehmlich ihr Wort sprach. Das Philharmonische Orchester spielte die Orchestersuite in C dur, eine minder berühmte, aber sehr ernsthaft fröhliche, ja oft nur so strahlende Schwester der D dur-Suite. — Außerdem trat Arnold Rosé mit dem Violinkonzert in a moll als Solist vor das Orchester; er spielte hinreißend wie immer und wurde enthusiastisch gefeiert. Die Prof. Foll und Franz Schmidt von der Musikakademie, dieser letzte, der Komponist der Oper „Notre Dame" und verschiedener Orchesterwerke, spielten die Soli des Klavierdoppelkonzertes in d moll ganz vorzüglich. Das ist übrigens ein Geigendoppelkonzert gewesen, nur ein minder bekanntes als das andere Geigendoppelkonzert, das ja auch in d moll steht; Bach hat es einfach für zwei Cembali übertragen. Ließ sich für den großen Saal der Ersatz des Cembalo durch das Klavier wohl rechtfertigen, so hätte man dagegen bei dem Kammer-Konzert des Sonntagabends in einem kleineren Saal gern das richtige Cembalo gehört; leider war auch da das gewohntere Klavier beibehalten worden. Das Kammerkonzert brachte drei Gesangsstücke aus Arien, von denen die Sopranarie aus der Geburtstagskantate für Kurfürst August III. „Schleicht, spielende Wellen", mit drei Flöten und Continuo, so wunderbar klang, daß sie wiederholt werden mußte. Dazwischen eine Gambensonate und eine von den begleiteten Violinsonaten, die abermals Arnold Rosé mit Prof. Schmidt am Klavier spielte. Zu Beginn des Abends stand die Sechste französische Suite (Prof. Schmidt), am Ende das Sechste brandenburgische Konzert in der kleinen Kammerbesetzung für zwei Violen, zwei Gamben, Cello, Baß und Continuo. Keine Bearbeitung kann die Raffinements und die besondere Kultur der mittleren und tieferen Streichinstrumente und ihrer solistischen Verwendung auch nur entfernt wiedergeben.

Wir hatten also den Veranstaltern des Bach-Festes gar viel zu danken und wollen nur hoffen, daß auch unsere Gäste gute Eindrücke mitgenommen haben. In Bonn werden sich die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft beim nächsten Feste treffen. Dr. **Paul Stefan.**

Vom Bonner Musikfest.

(Erstes mittelrheinisches Musikfest vom 19. bis 21. Mai.)

Was mich veranlaßte, auf der Durchreise zum Tonkünstlerfest nach Essen einige Tage in Bonn zu verweilen, war die Aussicht, auf dem dortigen Musikfest verschiedene Werke verschiedener Komponisten hören zu können, ältere Werke, die mir als unumstrittene Meisterwerke längst wohl vertraut, und andererseits moderne Werke, die, zurzeit im Mittelpunkt des Interesses und auch des Widerstreites verschiedener Richtungen stehend, mir bis dahin nur aus der Partitur bekannt geworden waren. Deren Aufführung durfte ich mit um so größeren Erwartungen entgegensehen, als sich zu diesem Musikfest die beiden städtischen Orchester und Gesangvereine von Bonn und Koblenz zusammengeschlossen und einen Chor von weit über 300 Stimmen, ein Orchester von fast 100 Musikern aufgeboten hatten; wenn nun diese meine hohen Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern in mancher Hinsicht sogar weit übertroffen wurden, so spricht dies in gleicher Weise für die künstlerische Bedeutung der aufgeführten Werke wie für ihre treffliche Wiedergabe.

Der erste Abend, unter der Leitung von Prof. *Grüters* (Bonn), brachte zunächst eine wohlvorbereitete und wohlgelungene Aufführung der Missa solemnis von Beethoven, in der neben Chor und Orchester auch das Solistenquartett Gertrud Förstel (Wien), Maria Philippi (Basel), Dr. Lauenstein (München) und der Bassist von Raatz-Brockmann (Berlin) sehr erfolgreich hervortrat, und ferner als nicht unwillkommenen Gegensatz dazu Beethovens lebensfrohe, sonnige Siebte Symphonie in sorgfältiger Ausarbeitung, der nur an einigen Stellen, besonders im letzten Satz, etwas mehr Kraft und Feuer zu wünschen gewesen wäre. — Mit größter Spannung sah ich dem zweiten Abend entgegen, der Aufführung von *Mahlers* „Das Lied von der Erde" und der „Deutschen Motette" von *Richard Strauß*. Ueber beide Werke kann ich mich heute kürzer fassen, da sie demnächst in dieser Zeitung durch besondere, ausführliche Besprechungen eingehender gewürdigt werden sollen. Ueber die „Deutsche Motette" nur so viel: Strauß hat hier nach ungemein stimmungstiefen Worten Rückerts ein Werk für 4 Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a capella geschaffen, das mit seiner kühnen Harmonie und Polyphonie, mit dem kraftvollen Aufbau und der wirkungssicheren Steigerung seiner Themen den besten früheren Straußschen Chorwerken ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann. Eine weihevolle Ruhe liegt über der Einleitung, dann steigen festliche Klänge, innige Bitten in immer reicherer Modulation empor, in mächtigem Aufschwung ertönen Hymnen auf die Macht des göttlichen Geistes und seiner Erscheinungen in der Natur; schließlich kehrt nach einer leicht wiegenden Ueberleitung die erste erhabene Stimmung zurück und in feierlich getragenen Weisen klingt das Werk leise aus. Die streng durchgeführte Selbständigkeit der Singstimmen führt in diesem Werk zu harmonischen und rhythmischen Klangverbindungen und damit notwendigerweise auch zu Schwierigkeiten, wie sie bisher noch nie einem Chor gestellt wurden. Wenn dieses bis vor kurzem noch als unaufführbar erklärte Werk trotzdem eine so glänzende Wiedergabe erfuhr, so ist dies in erster Hinsicht der hingebenden Leitung des Koblenzer Generalmusikdirektors Willem Kes zu danken, der samt seinem vortrefflichen Festchor mit Recht stürmisch gefeiert wurde. — Auf ganz anderem Boden steht Mahlers „Lied von der Erde". Sechs alt-chinesische Gedichte sind hier für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester unter dem vielleicht etwas irreführenden Namen „Symphonie" zusammengefaßt, Gedichte, die trotz ihres ehrwürdigen Alters unserem heutigen Empfinden ganz überraschend nahestehen, Gedichte, die in ihrer schillernden Farbenpracht dem Komponisten, zumal einem Orchestertechniker wie Mahler, die denkbar reichste Anregung bieten mußten. In diesen Gedichten klingen Freud und Leid der Welt in eindringlich beredten Worten wieder, ein grotesk ausgelassener Humor und tief schwermütige Resignation, freundliche Bilder froher Jugend und ernste Klänge des Abschieds von dieser Erde vereinigen sich zu einem fesselnden, ja geradezu erschütternden Gemälde über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit unseres Daseins. Wie Mahler mit größtem Geschick und wirklich staunenswerter Sicherheit für all diese so mannigfachen, so gegensätzlichen Stimmungen stets den richtigen Ton zu treffen, die richtige Farbe zu finden weiß, ist bewundernswert; trotz gelegentlicher Trivialitäten und einiger Längen im letzten Teil muß dieses Werk in seiner Wirkungskraft selbst auch diejenigen fesseln und überzeugen, die bisher Mahlers Kunst gegenüber sich ablehnend verhalten hatten. Auch hier riß die glänzende Aufführung unter Kes, an der auch die Solisten, Frl. Philippi und Dr. Lauenstein verdienstvollen Anteil nahmen, zu stürmischem Beifall hin.

Am gleichen Abend kam noch — eine allerdings etwas merkwürdige Zusammenstellung — J. S. Bachs Dialogus „O Ewigkeit, du Donnerwort", zur Aufführung, in dem Frl. Philippis hohe, reife künstlerische Meisterschaft aufrichtigste Bewunderung erregte, und ferner das Violinkonzert von Brahms, von dem vorzüglichen Geiger Adolf Busch aus Wien ganz prächtig gespielt, von Kes mit überlegener Ruhe und feinstem, vornehmstem Geschmack begleitet. Noch buntscheckiger, geradezu kaleidoskopartig, und viel zu lang war das Programm der von mittags 11¼ bis ½3 Uhr dauernden Matinee des letzten Tages. Hier galt mein Interesse vornehmlich dem jungen *Wolfgang Erich Korngold* aus Wien, der mit Busch zusammen seine neue Klavier- und Violinsonate, dann noch einige kleinere Klavierstücke „Märchenbilder" zum Vortrag brachte. Das Können dieses frühreifen, um nicht zu sagen überreifen jungen Musikers grenzt ans Fabelhafte, bedeutende Fortschritte, zumal als Klavierspieler, sind bei ihm nicht zu verkennen. Und doch wurde ich der ganzen Art und Weise seines Musizierens nicht recht von Herzen froh, sie hat für mich etwas ganz merkwürdig Unbehagliches, Beklemmendes; die Zeit wird lehren, ob weiterhin eine Entwicklungsfähigkeit seiner seltenen Begabung sich einstellen und seiner jetzigen rein technischen Kunstfertigkeit die notwendige geistige Reife des künstlerischen Schaffens folgen wird. Dazwischen sang Frl. Philippi sehr lustige alte Lieder von der Mitte des 18. Jahrhunderts aus der „Singenden Muse an der Pleiße" von Sperontes und ein mir bisher ganz unbekanntes, aber höchst zeitgemäßes Lied von J. S. Bach über die studierenden Frauen:

> „Ihr Schönen höret an,
> Erwählet das Studieren,
> Kommt her, ich will Euch führen
> Zu der Gelehrtenbahn ...
> Statt der genähten Tücher
> Liebt nunmehr neue Bücher" usw.

ein Lied, das in einer Universitätsstadt wie Bonn natürlich jubelnde Heiterkeit erregte. Im Gegensatz dazu waren die altbekannten Lieder von Schubert und Schumann, die Frl. Förstel dazu noch etwas reichlich theater-primadonnenhaft vortrug, bei einem solchen Musikfest meines Erachtens fehl am Ort. Das Solistenquartett sang noch Beethovens „Elegischen Gesang" mit Streichorchester und als fröhlichen Abschluß die „Liebeslieder — Walzer" von Brahms.

Der Gesamteindruck dieses ganzen Festes war, wie schon gesagt, trotz der angeführten kleinen Ausstellungen hinsichtlich der Programme hoch erfreulich, reich an nachhaltigen Eindrücken und stellte dem künstlerischen Leben der beiden Städte und ihren Dirigenten das beste Zeugnis aus; so darf man denn der weiteren Entwicklung dieser mittelrheinischen Musikfeste, die von jetzt an alle zwei Jahre abwechselnd in Bonn und Koblenz stattfinden sollen, mit berechtigten Erwartungen entgegensehen.

August Richard (Heilbronn).

Deutsche Musik in Londoner deutschen Kreisen.

Fast wie jede größere Stadt in der Heimat bietet auch London reichlich Gelegenheit, gute deutsche Musik und gute deutsche Künstler zu hören. Es ist darum ein Wagnis, da nur mit Dilettantenkräften irgendwie in Wettbewerb treten zu wollen; und wenn es in der deutschen Kolonie des Londoner Südostens mit überaus erfreulichem Erfolg bereits seit einigen Jahren regelmäßig im Frühjahr unternommen werden konnte, so müssen wohl besondere Ursachen mitsprechen. So wurde im Jahre 1911 Brahms, 1912 Schütz, der Vorläufer Bachs, in der vollbesetzten Kirche zu Denmark Hill durch Chöre, Soli und Streichmusik vorgeführt, 1913 in der Rippmannhalle des Gemeindehauses ein Volksliederabend veranstaltet, und Anfang März dieses Jahres gar an zwei Abenden vor überfülltem Hause ein Scharwenka-Konzert gegeben.

Ein Hauptgrund für so lebhaftes Interesse ist wohl darin zu sehen, daß diese musikalischen Abende im Rahmen der Gemeindearbeit gehalten waren, und daß das Gemeindeleben im Ausland naturgemäß bewußter als in der Heimat pulsiert. Es wird auch von vornherein ein anderer Maßstab angelegt. Sodann wird es sehr angenehm empfunden, daß jedesmal eine ausführliche Einleitung, Erklärung und Würdigung den einzelnen Programm-Nummern vorausgeschickt wird, die das Verständnis ungemein erleichtern. Endlich sind diese Konzerte immer unter einen einheitlichen, führenden Gedanken gestellt worden, wie die oben genannten Themen zeigen.

Daß die Dilettantenkräfte mehrfach durchaus über gewöhnliches Durchschnittsmaß sich erhoben, sei nur nebenher erwähnt.



HEINRICH WERNER.

Das Scharwenka-Konzert dieses Jahres, das den Brüdern Xaver und Phil. Scharwenka und dessen Sohn Walter gewidmet war, bot insofern eine besondere Anziehungskraft, als Walter Scharwenka aus Berlin selbst gekommen war, um mitzuwirken. Neben dreistimmigen Frauen- sowie vierstimmigen gemischten Chören und Soli (Sopran, Bariton und Violine) war es Herr Walter Scharwenka am Klavier, der den Reichtum Scharwenkascher Musik in sympathischer Art zum Ausdruck brachte und in vornehmer Selbstbescheidung weniger den virtuosen Pianisten als vielmehr den feinsinnigen Interpreten Scharwenkascher Klaviermusik hervorkehrte. (Sein in London mit großem Beifall aufgenommener Kreuzrittermarsch liegt diesem Heft in der Anlage bei.)

Ein außerordentlich glücklicher Gedanke war es auch, am schulfreien Samstag der deutschen Jugend ein dem Kinderverständnis angepaßtes Konzertprogramm mit launigen Erklärungen zu bieten, ein neuer Gedanke, mit dem der Künstler in Steglitz-Berlin bereits einen begeisterten Erfolg erzielt hatte. Auch in der Kirche an der Orgel erwies er sich als tüchtiger Spieler, der besonders fein sich dem Gesamtcharakter dieses Gottesdienstes („Kunst und Religion" war das Thema) anzupassen wußte. Der junge Künstler, dessen Wirksamkeit in Berlin mehr und mehr anerkannt wird, hat sich hier die Herzen aller im Sturm erworben und es ist ernstlich ratsam, seine weitere Entwicklung als Lehrer, Komponist, Organist und Orchesterdirigent mit Interesse in Musikkreisen im Auge zu behalten. *O. Gg.*

Das Denkmal für den Heideröslein-Komponisten in Braunschweig.

Dem Komponisten des zum Volksliede gewordenen „Heiderösleins", *Heinrich Werner*, der hier 1833 im Alter von 33 Jahren die Augen zu ewigem Schlummer schloß, ist am 3. Mai in *Braunschweig* ein Denkmal gesetzt worden. Wenn Odin, als er das Schicksal eines nordischen Helden bestimmte, wünschte, daß er der besten Männer wert erscheinen möge, so gilt dies auch von dem bescheidenen, tüchtigen Meister, der die Not des Lebens als Weggenossen hatte, durch diesen aber weder in der Schöpferkraft, noch in seinem unbeugsamen Willen gelähmt wurde, so daß er, rein menschlich betrachtet, der strebsamen Jugend als leuchtendes Vorbild dienen kann. In dem Dörfchen Kirchohmfeld auf dem Eichsfelde (Provinz Sachsen) geboren, besuchte er die Lateinschulen zu Clausthal und Braunschweig, sowie das Seminar zu Erfurt, übernahm nach bestandener Prüfung jedoch keine Lehrerstelle, sondern trat in den Singchor des Braunschweiger National-, späteren Hoftheaters ein und wurde bald „Präfekt" (Chordirektor). Die freie Zeit füllte er mit Privatstunden aus, versuchte sich aber auch in der Kritik, Dichtkunst und Komposition. Die Braunschweiger Revolution 1830, die mit der Vertreibung des Herzogs Karl und der Regierungsübernahme durch den jüngeren Bruder Wilhelm endete, war insofern günstig, als ihn der letzte Welfenfürst in seinem Streben ermunterte, die äußere Lage aber nicht besserte. Ehrlich und treu kämpfte er tapfer gegen das widrige Geschick, die Mannigfaltigkeit der Geschäfte zersplitterte seine Kraft und verhinderte jeden höheren Geistesflug, bis ihn nahe am Ziele ein tragisches Verhängnis frühzeitig seiner Wirksamkeit entriß. Ein Schatten trübte auch seine höchste Lebensfreude: kurz nach der Verlobung machte sich ein tückisches Lungenleiden bemerkbar, todesmutig ging er dem Ende entgegen und war bald vergessen.

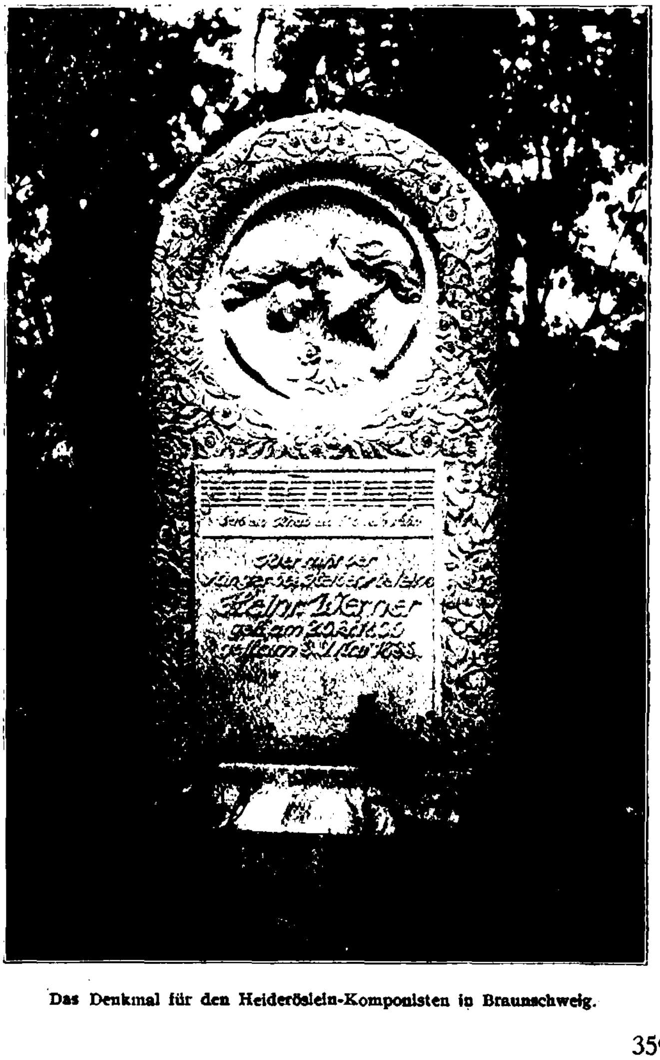
Den Nachforschungen einiger Konzertfreunde und entfernter Verwandter gelang es, das verfallene Grab aufzufinden und durch ein vom hiesigen Bildhauer *Siedentop* ausgeführtes, treffliches Denkmal zu schmücken. Bei der Enthüllung, die durch Glockengeläute eröffnet wurde, sangen 400 Kinder der städt. Bürgerschulen das Lied: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn". Wie auf dem Grabe Walters v. d. Vogelweide im Grashof des Neuen Münsters zu Würzburg, so stimmen auch hier in den alten Bäumen des Friedhofes die gefiederten Sänger ungestört ihre Lieder an. Neuerdings wurden 22 „Vergessene Lieder" mit Klavierbegleitung und zwei Hefte vierstimmiger Männerchöre von Dr. Mecke (Duderstadt) herausgegeben; trotz des ausgesprochenen Biedermeierstils und Werners Anlehnung an Marschner, C. M. v. Weber u. a. zeigen die Werke eigenartige, schöne Einzelheiten, die wohl der Beachtung von Sangesfreunden und Männergesangvereinen wert sind. Nur als Kuriosität ist freilich die Komposition des Erlkönigs für Männerchor zu bezeichnen.

Dr. Friedrich Mecke hat auch eine Schrift herausgegeben: Heinrich Werner, ein Beitrag zur Geschichte des Liedes, 1913 (Verlag Buchhandlung Aloys Mecke, Duderstadt), der das nebenstehende charakteristische Porträt entnommen ist. Mecke sagt über Werner: „Das Hauptschaffensgebiet Werners war das des Liedes Werners Lieder zeichnen sich aus hinsichtlich der formalen Gestaltung durch Ebenmaß zwischen Wort und Ton und durch sangliche Melodien von hoher Klangschönheit, hinsichtlich des Inhaltes durch die musikalisch stimmungsvolle Gestaltung der zugrunde liegenden Dichtungen, durch Wahrheit und Reichtum des Empfindungsausdrucks. Mit seinen Liedern und Chören hat H. Werner zu seinem Teil mit dazu beigetragen, seine Zeit zu einer der liederreichsten zu gestalten, die wir je erlebt haben. Ein Teil des Dankes, den wir den Komponisten dieser Blütezeit des deutschen Liedes schuldig sind, gebührt auch Heinrich Werner." —

Das Denkmal fand allseitigen Beifall, der schlichte über 2 m hohe Stein verkörpert die beiden Verse:

„Lief er schnell, es nah' zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden."

Darunter steht in Noten und Worten der Anfang des Liedes mit der Inschrift: „Hier ruht der Sänger des ‚Heidenrösleins' Heinrich Werner, geb. den 2. Okt. 1800, gest. den 3. Mai 1833. Auf der Rückseite sind die Worte eingegraben: „Errichtet am 3. Mai 1914 von Freunden seines Liedes." Dieses ist ebenso geistvoll wie das bekannteste auf dem hiesigen Abt-Denkmal durch die Schwalben angedeutet. Beide leben im Volke und überdauern jedenfalls die Erinnerung durch Stein und Erz. **E. Stier.**



Das Denkmal für den Heideröslein-Komponisten in Braunschweig.

Kritische Rundschau

Detmold. *Das II. Lippische Musikfest* vom 22.—24. Mai hat reiche musikalische Genüsse gebracht. In Gegenwart des fürstl. Hofes begannen die Tage mit einem Symphoniekonzert, dessen Programm leider zu breit war. Man stellte Brahms, der ja in Detmold geweilt hat, in den Mittelpunkt des Abends. Neben dem Violinkonzert, mit dem Münchner Professor Berber-Credner als gediegenem Geigenkünstler, wurde die Detmolder Serenade (D dur) mit Ruhe und Eleganz vom königl. Musikdirektor *Cahnbley* dirigiert. Beethovens VIII. bildete den eindrucksvollen Schluß. Die folgende Matinee war ein Tournier zwischen den Gesangskünstlern Dr. Lauenstein, Frau Möhl-Knabl. Ernst Everts, Frau Kuhl-Dahlmann und Bruno Bergmann. Als Einleitung wurde die Kreutzer-Sonate von den Professoren Berber-Credner und Weweler meisterlich wiedergegeben, ferner boten die Stunden Mozarts Klarinettenquintett und Quartette von Brahms. Der Höhepunkt des Festes war die Uraufführung von dem dreiteiligen Oratorium „Die Sintflut" von Professor *Weweler*, zergliedert in Noah und die Kinder der Welt, der Bau der Arche und die Flut. Noahs Dankopfer und der Bund mit dem Herrn. Die Bibel gibt dem Dichterkomponisten wenig Unterlagen und so hat er mit künstlerischem Stilgefühl ausschmückendes Beiwerk frei erfunden, bei glücklicher dramatischer Steigerung. Neben Noah und den Kindern des Gottes stehen in scharfem Gegensatz die Kinder der Menschen, die Schlangenanbeter. Eine reiche Melodik und kraftvolle Erfindung spricht aus dem Werke eines selbständigen Musikers auf modernem Boden. Die Mittel der modernen Orchesterkunst sind hauptsächlich im zweiten Teil angewandt, dem Glanzpunkt des Oratoriums. Ein symphonisches Gemälde ist vor allem die Schilderung der „Flut" selbst. Der erste Teil ist mehr lyrisch gehalten und weist einige Längen auf. Nirgends verläßt der Komponist den Boden des Oratoriums. Das Werk verdient die Beachtung weitester Musikkreise. *W.*

Weimar. Nun hat *Hans Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten" auch an unserer Hofbühne ihren Einzug gehalten, sehnlichst erwartet von all denen, die verwöhnt durch die starke Kost der modernen Opernproduktion doch noch nicht den Geschmack an dem weltentrückt Verträumten der Muse dieses Meisters eingebüßt haben. — Daß Pfitzner diesen mystischen Stoff mehr märchenhaft angefaßt hat, als man es beim Lesen des Textbuches vielleicht erwartet, kommt dem Werk nur zu statten, mildert das Undramatische der Handlung und erhöht den Reiz der wundervollen Musik. Ein Frühlingshymnus in des Wortes wahrster Bedeutung, der uns recht oft erklingen mag. Für die Erstaufführung des *„Parsifal"* hatte man die Zeit der Karwoche gewählt, die Zeit, in der die hierfür empfänglichen Herzen wohl am meisten erfüllt sind von dem, was Wagner hier in Wort und Ton so wundersam und ergreifend schön zu dichten weiß; und so übte die Verkündigung der „Religion des Mitleidens" eine tiefe Wirkung auf eine andächtig lauschende Zuhörerschar. Die Aufführung war eine im großen ganzen sehr würdige und alle mitwirkenden Künstler trugen nach Kräften dazu bei, den Absichten des Dichterkomponisten gerecht zu werden; in allererster Linie ist Herr *Mang* als Gurnemanz zu nennen. Ausgezeichnet war das Orchester unter *Peter Raabes* Leitung in klanglicher Beziehung, während seine Zeitmaße nicht immer dazu beitrugen, dem Werke jene Weihe zu geben, die bei strengster Innehaltung der vorgeschriebenen Tempi unter Abstreifung alles Opernhaften sich einstellen muß. In bezug auf die Ausstattung schien man sehr geteilter Meinung, doch muß zugestanden werden, daß der Intendant mit großem Ernst an ihre Aufgabe herangetreten war. — Für das vorletzte Abonnementskonzert (Schluß des Beethoven-Zyklus) hatte man für den durch einen Unfall verhinderten Peter Raabe den Operndirektor *Otto Lohse* aus Leipzig herbeigeholt, der sich mit der Achten und Neunten einen großen Erfolg errang. Einige Tage darauf dirigierte dann dieser ausgezeichnete Dirigent noch die „Walküre". Es war eine Freude, wieder mal einen Mann am Pult zu sehen, dessen souveräne Beherrschung des Stoffes an die ausgezeichneten Aufführungen unter Krzycanowski erinnerte, dessen so tragisches Ende heute noch von allen Eingeweihten als Verlust für das Weimarer Hoftheater als Opern- und Wagner-Bühne empfunden wird. *G. Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Straußsche* „Josephs-Legende" wird in Berlin aufgeführt werden. Generalintendant v. Hülsen-Häseler hat auf das ihm zustehende Rücktrittsrecht verzichtet, er wird lediglich die „Freiheit der Kostüme" ein wenig einschränken. Sonst werden die Aufführungen genau in derselben Inszenierung stattfinden wie in Paris. Das Straußsche Ballett kann nur durch das Russische Ballett aufgeführt werden, da Herr v. Diaghilew einen Vertrag mit Richard Strauß geschlossen hat, wonach ihm allein das Werk auf eine Reihe von Jahren gehört. Es ist möglich, daß Nijinski bei der Berliner Aufführung die Hauptrolle durchführen wird.

— Im „Theater des Westens" in Berlin werden in der Zeit vom 23. Juni bis 21. August eine Reihe Aufführungen von Wagners „Nibelungenring" stattfinden. Als erster Kapellmeister wird E. v. Reznicek wirken, und das Solistenpersonal ist aus Mitgliedern aller größeren deutschen Opernbühnen zusammengestellt.

— „Monika Vogelsang" heißt eine neue Oper nach einer Novelle von Felix Philippi, die Kapellmeister R. Schüller komponiert hat. Die Oper soll am Leipziger Stadttheater aufgeführt werden.

— Felix v. Weingartner hat der „Neuen Freien Presse" Näheres über seine Darmstädter Zukunftspläne mitgeteilt. Danach soll mit seiner Berufung als Generalmusikdirektor die vollständige Reorganisation der Hofoper verwirklicht werden; Orchester und Chor sollen wesentlich verstärkt, mehrere bedeutende Bühnensänger verpflichtet werden. Im September will Weingartner mit einem vollständig neu inszenierten „Figaro" herauskommen, dem eine Neueinstudierung des „Othello" und später vielleicht ein ganzer Zyklus der Weingartnerschen Musikdramen folgen wird. Der Künstler wird auch den Zyklus der acht Symphoniekonzerte der Hofkapelle übernehmen, die Konzerte der Wiener Philharmonie beibehalten und während seiner häufigen Darmstädter Urlaube Konzertreisen unternehmen.

— „Julien" von *Gustave Charpentier*, die Fortsetzung seiner „Louise", ist am Tschechischen Nationaltheater in Prag aufgeführt worden.

— Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" soll in einer Neuinszenierung von Direktor Gregor im Wiener Hofoperntheater aufgeführt werden. Für die nächste Saison ist Pfitzners Oper „Der arme Heinrich" zur Aufführung angenommen worden.

— In Paris hat die englisch-amerikanische Gesellschaft im Opernhaus Astruc auf italienische Aufführungen nun auch deutsche Wagner-Aufführungen folgen lassen. „Tristan" machte den Anfang, die „Meistersinger" unter Felix Weingartners Leitung folgten.

— Generalmusikdirektor Schillings in Stuttgart ist von der Großen Oper in Paris eingeladen worden, Salome, Tristan und Parsifal zu dirigieren.

— In Paris hat in der Großen Oper das Russische Ballett den „Goldenen Hahn", das letzte Werk *Rimski-Korsakows* gegeben, und zwar zugleich als Pantomime und als Gesangswerk. Alle Hauptrollen wurden von Tänzern gemimt und von Sängern konzertmäßig gesungen. Diese seltsame Kombination hatte jedoch ein gerichtliches Nachspiel. Die Erben des russischen Komponisten verlangten, daß die weitere Aufführung untersagt werde, da die Art der Aufführung den Absichten des Komponisten widerspreche. Das Gericht beschloß, die zweite Aufführung gegen eine Entschädigung von 3000 Francs an die Erben des Komponisten zu gestatten, entschied aber, daß die weiteren Aufführungen nur erfolgen können, wenn eine Einigung mit den Erben zustande kommt. — Aehnliche Tendenzen verfolgt der russische Ballettkomponist *Strawinski* in seiner neuen dreiaktigen „Nachtigall". Er stellt aber Sänger und Tänzer nebeneinander, gibt beiden besondere Aufgaben und hat seine Musik zum voraus hierauf angelegt.

— In Buenos Aires ist die Opernsaison durch eine Aufführung von Wagners „Parsifal" im Teatro Colon eröffnet worden. Der Vorstellung wohnten die Mitglieder des Staatsministeriums mit dem Vizepräsidenten der Republik Plaza an der Spitze und ein vieltausendköpfiges Publikum bei.

— *Charles Levadé* hat die Partitur zu einer lyrischen Komödie in 5 Akten und 6 Bildern: „La Rôtisserie de la Reine Pédauque", dem berühmten Roman von Anatole France entnommen, vollendet. — Ferner soll Edmond Rostands „Cyrano de Bergérac" nun endlich einen Vertoner in der Person des jungen venezianischen Musikers *Ricardo Zandonai* gefunden haben. Der berühmte Dichter hatte diese hohe Gunst bis jetzt allen französischen und fremden Komponisten abgeschlagen. Dank den unausgesetzten Bitten des Mailänder Verlegers Tito Ricordi hat er sich also doch erweichen lassen und seine so lange aufrecht gehaltene Hartnäckigkeit zugunsten der italienischen Kunst abgestreift! Zandonai ist der Komponist der Opern „Conchita" und „Francesca da Rimini". *Lvn.*

*

— Das achte Deutsche Bach-Fest soll 1916 in Bonn stattfinden.

— Hugo Kaun hat die Komposition seiner dritten Symphonie (e moll) beendet. Das Werk ist Artur Nikisch gewidmet und erscheint Ende August im Verlage von Julius Heinrich Zimmermann in Leipzig.

— In Leipzig hat die 16jährige Geigerin *Florica Pursch*, Schülerin des Konservatoriums, mit schönem Erfolg Bruchs g moll-Konzert gespielt.

— Das Oratorium „Te Deum“ von Pater Hartmann ist in Nürnberg unter Leitung des Komponisten nicht zum ersten Male aufgeführt worden; Chordirektor Karl Pittner hat es bereits im Februar aufgeführt.

— Aus *Donaueschingen* schreibt man uns: Den Abschluß der Winterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, deren beide letzte noch Pugnos hinreißendes Klavierspiel und Prof. Petschnikoff mit der Chaconne gebracht hatten, bildete eine glänzende Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“. Solisten: Maria Lydia Günther aus Hannover, Hermann Ackermann und Ludwig Feuerlein aus Stuttgart. Die Begleitung der Rezitative wurde auf einem aus der Fürstl. Hofbibliothek stammenden Graffschen Flügel aus dem Jahre 1800 ausgeführt. Kapellmeister *Heinrich Burkard* leitete die Aufführung.

— Der Emder „Verein zur Pflege volkstümlicher Musik“ (Dirigent: Kapellmeister Dr. *Walter Müller* aus St. Gallen) hat außer der Bachschen Kantate „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet“ das „Deutsche Requiem“ von Brahms aufgeführt. Dies war um so mehr zu begrüßen, als man bisher in Ostfriesland kaum Gelegenheit hatte, das Requiem zu hören. Als Solisten waren Marie Lydia Güntter (Hannover) und Herr Felix Lederer-Prina (Berlin) gewonnen worden.

— In Landshut (Niederbayern), wo der erste Chormeister der Liedertafel, *H. Lehner*, schon seit Jahren seine ganze künstlerische Kraft aufbietet, um das schon schöne Blüten reifende Musikleben immer mehr zu heben, ist Bachs „Matthäus-Passion“ als Glanzpunkt der Saison aufgeführt worden. Im ganzen stellten sich 600 Kräfte zur Verfügung. Solisten: Möhl-Knabl (München, Sopran); Kammersängerin Erler-Schnaudt (München, Alt); die Herren Dr. Fest (Bariton) und Horbelt (Baß). Der Bach-Sänger, Herr Krohmann aus Frankfurt, sang den Evangelisten. *S.*

— In Raab (Györ, Ungarn) hat der Philharmonische Verein und der Domchor A. Dvoráks „Stabat mater“ aufgeführt. Solisten waren: Anna Kalab (Wien), Jos. Winkler (Preßburg), Marg. Pokorny und Ad. Spal (Raab). Die Leitung war in den Händen des Domkapellmeisters *Gabriel Fránek*.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Aus Bayreuth*. Wie durch die Tageszeitungen schon bekannt geworden ist, will Bayreuth eine großzügige Stiftung ins Leben rufen. Der Zweck der Richard-Wagner-Stiftung für das deutsche Volk wird nun in der München-Augsburger Abendzeitung offiziell vom Hause Wahnfried bekannt gegeben. Er besteht in der Aufführung von Werken Wagners im Geiste und nach dem Vorbilde des Meisters im „Hause Wahnfried“, in der Bildung einer Sammlung, genannt „Richard-Wagner-Heim“, aus den vorhandenen Beständen, sowie in der Erhaltung und Wahrung dieser Sammlung. Das Erträgnis des Stiftungsvermögens dürfe zu Privatzwecken nicht verwendet werden. Neu berichtet zu werden verdient die vergessene Tatsache, daß Siegfried Wagner seinerzeit in dem Prozeß des Theaterdirektors Conried unter Eid ausgesagt hat, das Defizit einer Festspielsaison in Bayreuth betrage über 100 000 M. Dieses Defizit wird demgemäß aus den Zinsen des Stiftungsvermögens gedeckt werden müssen. — Diese Nachricht, wenn sie auch in ihrer ganzen Tragweite heute noch nicht recht zu übersehen ist, darf wieder mal als Erfreuliches aus Bayreuth gebucht werden. Der Streit im Hause Wahnfried findet inzwischen langatmige Erklärungen und Gegenerklärungen in der Münchner-Augsburger Abendzeitung. Wir verzichten auf eine Erörterung der peinlichen Vorfälle, bis das Gericht gesprochen hat.

— *Der neue Don-Juan-Text*. In Sachen des Don-Juan-Preisausschreibens hat der Deutsche Bühnenverein auf seiner 45. soeben in *Altenburg* stattgehabten Generalversammlung einen grundsätzlich bemerkenswerten Entschluß gefaßt. Man erinnert sich, daß vom Deutschen Bühnenverein aus die Anregung erging, zunächst versuchsweise einen Preis von 10 000 Mark auszuschreiben für die beste Uebersetzung des „Don Juan“, und daß kürzlich *Karl Scheidemantel*, selbst ein ehemaliger Vertreter der Titelrolle am Dresdner Hoftheater, einstimmig von einem aus allerersten Kennern zusammengesetzten Preisgericht erwählt wurde. Nun kommt es darauf an, daß diese als gut befundene Bearbeitung auch möglichst überall aufgeführt wird, damit so allmählich auch an andere ähnliche Opern herangegangen werden und ein einheitlicher Text für die gesamte deutsche Opernbühne geschaffen werden kann. *Baron zu Putlitz* brachte deshalb den Antrag ein, daß binnen zwei Jahren jede dem Deutschen Bühnenverein zugehörende Opernbühne gezwungen sein soll, diese preisgekrönte Bearbeitung aufzuführen. Grundsätzlich wird man diesen Beschluß durchaus gutheißen müssen, da er einzig die Möglichkeit in die Hand gibt, nun die geplante Textreform auch praktisch durchzuführen. In der Diskussion aber zeigten sich bald mehrere Bedenken, so daß man sich entschloß, zunächst als Anfangstermin den 15. April 1915 anzusetzen, dann die Frist auf drei Jahre auszudehnen und schließlich auch den unbedingten Zwang fallen zu lassen. Statt dessen lautet die nunmehr gültige Bestimmung, daß jede Bühne, falls sie überhaupt den „Don Juan“ aufführt, ihn nur in dieser neuen Form geben darf. Zu den heftigsten Gegnern auch dieser Formulierung gehörte der Wiener Hofoperndirektor *Gregor*, der ebenso wie sein nicht anwesend gewesener Kollege aus München über eine seit längerer Zeit sehr beliebte und künstlerisch einwandfreie Bearbeitung verfügt. Für diese Bühnen bedeutet der Zwang eine ungewöhnliche Härte, ganz abgesehen, daß bis jetzt die wirkliche Güte der neuen Bearbeitung des „Don Juan“ noch nicht praktisch erprobt worden ist. Doch hofft Graf Seebach, noch im Juni zur Uraufführung nach Dresden einladen zu können. Der Beschluß bedeutet einen großen und grundsätzlich wichtigen Sieg des um die Lösung dieser Textreformfragen sehr verdienten Baron zu Putlitz, der daran denkt, weitere Versuche in dieser Hinsicht zu unternehmen. Daß dies dringend nottut und eine Einheitlichkeit sehr wünschenswert ist, wurde auch in der „N. M.-Z.“ des öfteren ausgeführt. *F. E. W—n.*

— *Zum Gluck-Jubiläum*. Zur Feier des 200. Geburtstags Christoph Willibald Glucks am 2. Juli wird von seiner Heimat Hammer bei Brüx in Böhmen eine Reihe großer Jubiläumsfestlichkeiten geplant. Der Geburtsort Glucks ist zwar nicht Hammer, sondern Weidenwang in Mittelfranken, Gluck hat aber stets Deutschböhmen seine Heimat und dessen Bewohner seine Landsleute genannt, da er schon als dreijähriges Kind mit seinen Eltern nach Hammer kam. Am 28. Juni ist die Enthüllung einer Bronzeporträttafel in Hammer geplant, die der Kammerbildhauer *Anton Grath* in Wien geschaffen hat. Da aber das Komitee in der kleinen Gemeinde Hammer die bedeutenden Kosten nicht allein aufzubringen vermag, so ersucht es alle Verehrer und Landsleute Glucks um Widmungen von Spenden zur Herstellung dieser Gedenktafel, die der Mit- und Nachwelt ein beredtes Zeichen der Verehrung eines großen Mannes unserer schönen Heimat unseres geliebten deutschen Volkes sein und bleiben soll.

— *Von den Konservatorien*. Der Großherzogl. Musikdirektor *Karl Rorich*, seit 23 Jahren Lehrer an der Großherzogl. Musikschule in *Weimar*, ist zum Direktor der städtischen Musikschule in Nürnberg gewählt worden. Sein Weggang bedeutet für Weimar einen Verlust, da er als Theorielehrer während dieser Zeit Bedeutendes geleistet hat. Auch als stellvertretender Direktor amtierte er des öfteren mit ausgesprochener Begabung für diesen Posten. — Der Komponist



THOMAS KOSCHAT †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

und Gesangsmeister C. L. Treff übernimmt vom 1. Juli ab an dem von ihm geleiteten Höheren Musikinstitut in Königsberg i. Pr. persönlich den Unterricht der Gesang- und Klavierklassen für Berufsschüler. Der Unterricht findet das ganze Jahr hindurch statt und wird nicht durch Ferien unterbrochen.

— *Vom Männergesang*. Der *Leipziger Riedel-Verein* hat sein 60jähriges Bestehen mit einem schlichten Kirchenkonzert begangen, in dessen Programm Komponisten wie Bruckner, Liszt und Mahler vertreten waren, für die der Verein sich stets und nicht ohne bedeutendere Schwierigkeiten eingesetzt hatte. Von *Karl Riedel* gegründet, ist er aus einem einfachen Gesangsquartett zu einer der angesehensten deutschen Chorvereinigungen herangewachsen. Schon sein Begründer hatte den Verein vielfach auf Gastreisen innerhalb Deutschlands geführt. Während aber sein Nachfolger, Professor *Kretzschmar*, mehr Nachdruck auf die innere Erstarkung legte und zu seiner Ergänzung die berühmt gewordenen „Akademischen Konzerte" begründete, ließ dessen Schüler und Nachfolger, Dr. *Georg Göhler*, die alte Tradition wieder aufleben und leitete bekanntlich die bedeutenden Aufführungen von Mahlers 8. Symphonie in München, Leipzig, Berlin und Hamburg, bei denen der Riedel-Verein an erster Stelle mitwirkte. Zu seinem Nachfolger wurde voriges Jahr *Richard Wetz* gewählt, der als Komponist bekannt, als Dirigent und musikalischer Erzieher erprobt ist und in Leipzig großes Vertrauen genießt. *F. E. W—n.*

— *Die Organisation der konzertierenden Künstler*. Der Vorstand des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands teilt mit: Die von dem Vorstand des kürzlich gegründeten Berufsvereins ausübender Künstler (Vorsitzender Prof. Xaver Scharwenka) angebahnten Fusionsverhandlungen mit dem Verbande konzertierender Künstler (Vorsitzender Kapellmeister Eduard Mörike) hatten bereits zu einer Einigung beider Vereinsvorstände geführt und die Hauptversammlung des Verbandes konzertierender Künstler hatte diese bestätigt. Die letzte Hauptversammlung des Berufsvereins ausübender Künstler hat hingegen wider Erwarten die Fusion dadurch zum Scheitern gebracht, daß sie im Interesse ihres Gründers Dr. *Osterrieth* neue und für den Verband konzertierender Künstler unannehmbare Forderungen stellte, obwohl Dr. Osterrieth an den vorhergehenden Vereinbarungen teilgenommen und sich mit ihnen einverstanden erklärt hatte. Es ist bedauerlich, daß an einer Personenfrage eine Einigung scheitern mußte, gegen die keinerlei sachliche Bedenken vorliegen und die nur im Interesse aller Künstler liegen kann. Es ist also den konzertierenden Künstlern nicht gelungen, was die Konzertagenten mit ihrer kürzlich erfolgten Organisation erreicht haben. (Bei einem unruhigen Geiste, wie Herr Dr. Osterrieth es ist, darf man sich über den Gang der Dinge nicht wundern. Red.)

— *Ferienkurse für Klavierspieler*. Vom 15. Juli bis Ende August findet in Partenkirchen ein Ferienkurs von *A. Zachariae* statt. Programm: 1. Höheres Klavierspiel. 2. Kursus für modernen Anschlag. 3. Gymnastik-Kursus für Klavierspieler. 4. Kursus zur Beherrschung und Anregung der Nerven. (Nur im August.) System Zachariae-Hense. 5. Ausbildung des Gedächtnisses und Konzentrationsvermögens. Honorar für die Kurse im voraus zahlbar. Anmeldungen sobald wie möglich bei A. Zachariae, Hannover, Misburgerdamm 3. In Verbindung damit findet ein Ferienkurs in rhythmischer Gymnastik und Gehörsbildung nach der Methode Jaques-Dalcroze statt. Anmeldung bei Joachim Winkelmann, Hellerau, Institut Dalcroze.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen*. Dem Kammervirtuosen Prof. *Emil Sauer* in Dresden ist vom König von Sachsen der Rang in Klasse 4 unter Nummer 1 der Hofrangordnung verliehen worden. — Beim II. Lippischen Musikfest in Detmold ist dem Kölner Sänger *Ernst Eberts* der Titel eines „Fürstlich Lippischen Kammersängers" verliehen worden und Frau *Marie Möhl-Knabl* in München der Titel einer Kammersängerin.

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* in Köln hat, wie es heißt, auf dringenden Rat seiner Aerzte seine Aemter als städtischer Musikdirektor, Leiter des Konservatoriums und der Gürzenich-Konzerte niedergelegt, nachdem er soeben eine sechswöchige Kur in Nauheim wegen eines Herzleidens erfolglos durchgemacht hatte. — Sollte ein berühmter Nachfolger gefunden sein?

— *Joseph Thienel* in Erfurt ist zum Dirigenten des Bremer Lehrergesangvereins gewählt worden.

— Der Direktor der Hochschule in Mannheim, *Karl Zuschneid*, hat am 29. Mai seinen 60. Geburtstag gefeiert. Geboren 1854 zu Oberglogau in Oberschlesien erhielt Zuschneid seinen ersten musikalischen Unterricht von Therese Roschek, einer Tochter des Gräflich Oppersdorfschen Kapellmeisters Roschek auf Schloß Oberglogau. Erst im 22. Lebensjahr wurde es ihm möglich, sich ganz der Musik zuzuwenden, er studierte mehrere Jahre am Stuttgarter Konservatorium, wo im Klavierspiel Lebert und Pruckner, in der Komposition Seyerlen und Faißt seine Lehrer waren. 1897 wurde er als Dirigent des Sollerschen Musikvereins und des Männergesangvereins nach Erfurt berufen; 1907 nach Mannheim. Als Komponist wie vor allem auch als Pädagoge hat sich Zuschneid einen geachteten, bekannten Namen gemacht. Den Lesern der „N. M.-Z." ist er ja als Mitarbeiter ebenfalls aufs beste bekannt. (Ein Verzeichnis der Kompositionen und Unterrichtswerke Zuschneids hat der Verlag *Chr. Friedrich Vieweg*, Berlin-Großlichterfelde, herausgegeben.)

— Der bekannte Komponist und Pädagoge Prof. *Hermann Grädener* in Wien hat seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— In Wien ist im Alter von 71 Jahren *Thomas Koschat*, der Sänger des weltberühmten „Verlassen bin i", gestorben. In Vikring bei Klagenfurt geboren, absolvierte Koschat dort das Gymnasium, studierte dann in Wien Naturwissenschaften, gab sich aber dann ganz dem vokalen Beruf hin, erst als Chorführer an der Hofoper, dann als Mitglied der Dom- und Hofkapelle. Neben seinen zahlreichen volkstümlichen Liedern hat auch ein Singspiel „Am Wörther See" auf der Bühne Glück gehabt. Koschat hat auch Gedichte ohne Musik und Feuilletons veröffentlicht. Soweit die deutsche Zunge klingt, werden seine Kärntnerlieder gesungen; seinem „Verlassen" darf aber die „Unsterblichkeit" zugesprochen werden. (Siehe das Bild auf S. 361.)

— Der schweizerische Komponist Musikdirektor *Karl Attenhofer* ist im Alter von 77 Jahren in Zürich gestorben. Karl Attenhofer wurde am 5. Mai 1837 in Wettingen bei Baden (Schweiz) als Sohn eines Wirtes geboren. Er besuchte 1857/58 das Leipziger Konservatorium und wurde 1859 als Gesang- und Musiklehrer in Muri (Aargau) angestellt. 1863 ging er nach Rapperswyl als Dirigent des Männergesangvereins und erregte auf dem Eidgenössischen Musikfest 1866 daselbst derartiges Interesse, daß ihm gleichzeitig die Direktion von drei Züricher Männergesangvereinen übertragen wurde („Zürich", „Studentengesangverein" und „Außersihl"). 1867 siedelte er nach Zürich über. Die Universität Zürich ernannte ihn zum Dr. phil. h. c. Von den zahlreichen Kompositionen Attenhofers sind besonders seine Männerchöre populär geworden.

— In *Stuttgart* ist der ausgezeichnete Klarinettist der Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium Kammervirtuos *Heinrich Horstmann* gestorben. Der Tod überraschte ihn mitten in seiner künstlerischen Tätigkeit; nach Beendigung des II. Aktes der „Aïda" brach der Künstler, vom Herzschlage getroffen, zusammen. Horstmanns Kantilene war bekannt wegen ihrer Schönheit. Er ist über 60 Jahre alt geworden und hat der Hofkapelle lange Zeit hindurch angehört.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 18 bringt zunächst ein Stück für Klavier: „Kreuzrittermarsch" von *G. Walter Scharwenka* aus Berlin, den wir unseren Lesern hiermit vorstellen. Ueber den Komponisten des effektvollen Marsches, der durch Benützung des Chorals „Jesus, meine Zuversicht" prächtig gesteigert wird, ist in dem Artikel „Deutsche Musik in Londoner deutschen Kreisen" zu lesen. Der Kreuzrittermarsch wurde dort mit großem Beifall gespielt. G. Walter ist ein Sohn Philipp Scharwenkas. — Als zweites Stück steht ein Lied: „Das Mädchen von Sorrent" von *Robert v. Hornstein*. Die Lieder des ehemaligen Freundes von Richard Wagner waren früher bekannt; heute sind sie etwas vergessen, aber mit Unrecht. Sie sind fein empfunden und bei aller „Schlichtheit" nicht ohne Reiz. Wir glauben mit dem Liede, das wir mit Erlaubnis des Sohnes des Komponisten abdrucken, ebensoviel Freude zu machen, wie mit dem Klavierstücke Henselts in Heft 16. Es sind Proben vortrefflicher Hausmusik.

Gratisbeilage: „Allgemeine Geschichte der Musik."

Von Dr. Richard Batka und Professor Dr. Wilibald Nagel.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage Bogen 12 bei.

Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns Nachstehendes mitzuteilen:

Vierteljährlich gelangen zwei Lieferungen zur Ausgabe.

***Band I und II* in Leinen gebunden (enthaltend annähernd 350 Abbildungen) kosten zusammen M. 11.—, bei direktem Bezug zuzügl. 50 Pf. Porto. Auch einzeln erhältlich.**

***Einzelne Bogen* des I., II. und III. Bandes können zum Preise von 20 Pf. für den Bogen jederzeit nachbezogen werden, auch von seitherigen Abonnenten, denen Bogen in Verlust gerieten.**

***Leinwanddecken* zu Band I und II je M. 1.10, bei direktem Bezug M. 1.30.**

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlg. sowie direkt vom

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" in Stuttgart.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 30. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 11. Juni, des nächsten Heftes am 2. Juli.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

G. F. Wir haben schon oft das Buch von Prof. Wilibald Nagel „Beethoven und seine Klaviersonaten" (2 Bände) empfohlen. Erst neulich wiesen wir in unseren Besprechungen auf die Schrift von Marx (Heft 13) der Deutschen Musikbücherei hin. Wir bitten, unsere „Besprechungen" zu verfolgen; für die Quartette empfehlen wir die Beethoven-Biographie von Marx. Wegen Preise und Verlag wenden Sie sich direkt an Ihre Musikalienhandlung.

W. Th. Uns nicht bekannt. Es würde uns interessieren, zu erfahren, wie Sie auf diese Frage kommen.

G. Gr. Es ist doch sonderbar, was für Fragen gestellt werden. Wir sollen Ihnen effektvolle Klavierstücke zum Vorspielen in einem öffentlichen Konzert nennen? Und dann noch ein „Applausstück"? Nun, wenn Sie soweit im Klavierspielen sind, daß Sie sich öffentlich hören lassen können, dann müssen Sie auch selber wissen, was Sie spielen sollen. Wir erinnern z. B. an einen gewissen Franz Schubert, der auch „beim Publikum" Erfolg hat. Spielen Sie doch vielleicht auch den Kreuzrittermarsch in heutiger Beilage! — 2. Wenden Sie sich an den Verlag von Coppenrath in Regensburg.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 28. Mai.)

Mai. In Ihren Arbeiten fehlt es nicht an guten Gedanken; im übrigen weisen sie einen bedenklichen Mangel an satztechnischen Kenntnissen und Fertigkeiten auf.

A. W. L. O. Da Sie nur nachahmend komponieren, ohne sich bisher mit Harmonie- und Formenlehre befaßt zu haben, bleiben Ihre Gespinste besser unbesprochen. Erfreulich ist, daß Ihre rege Phantasie, die Sie vornehmlich von Mozart befruchten lassen, noch unverdorben ist, so daß man also von Ihrer späteren Entwicklung Gutes erhoffen darf.

R. Sch., Nbg. Begabung und Neigung wenden sich bei Ihnen dem volkstümlichen Genre zu. Einer strengeren Kritik halten Ihre Stücke nicht stand; manches, worunter der nicht üble Marsch, ließe sich aber verbessern. Ihre Orchesterpartituren werden wohl ähnliche Mängel aufweisen.

R. K. Ihren bescheidenen Vorkenntnissen entsprechend sind auch die beiden Vertonungen zu bewerten. Die melodische

Linie schmiegt sich befriedigend den Textworten an. Begleitung dürftig und nicht immer grammatikalisch richtig.

W. K., B.—C. Ihr musikalisches Denken und Fühlen steht gänzlich im Bann der modernen Note. Tiefgründigere Schulung lassen Ihre 3 Lieder vermissen. Wenn Sie sich nicht mit einem besseren Rüstzeug versehen, werden die Früchte Ihres Fleißes zu keiner Reife gelangen.

Fr. St—er, M. Den naiven, unmittelbar ansprechenden Volkston treffen Ihre beiden Lieder nicht ganz. Den Vers:

„Hier war's, hier bist du, liebes Gras,
wo gestern ich und Lila saß" —

nimmt Ihre Musik denn doch gar zu ernst. Zuviel Ehre erweisen Sie dem Gras, wenn Sie singen:

„Steh auf, steh auf, du liebes Gras,
verrate nicht, wer auf dir saß!"

Kunz. Ihr Lied atmet Frühlingsfreude in allen Takten. Respekt vor Ihrem Können.

Mein Thüringen. Die Wärme des Textes ging nicht auch auf Ihren Chorsatz über. Der sechste Takt erfordert einen Ganzschluß. Sie werden nun auch in anderen Formen sich zu üben Gelegenheit haben. Dem Liedertafelgeist sollten Sie vorerst keine weiteren Opfer bringen.

Conrad G. Das natürliche Empfinden, das aus Ihren ungesuchten Klängen spricht, berührt sympathisch. Man darf Sie als einen guten Dilettanten mit gediegenem Können einschätzen.

L—sel in Z. Ihre Freude an solchen ernsteren Formen wird Ihnen noch reichlich belohnt werden; nur verlangt die Königin der Instrumente auch eine strenge theoretische Schulung. Ihre Gebilde haben wohl Fluß, verraten aber als Versuche noch zu sehr den Anfänger.

F. B., R. Ziemlich matt. Sie werden noch eine gute Strecke Wegs gehen müssen, bis in Ihnen sich der Schöpfer regt.



Versprich mir, daß Du nun endlich Sanatogen nehmen wirst.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark. | Heft 19

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Christoph Wilibald von Gluck.

Der Zweihundertjährige.

Von Dr. MAX AREND (Dresden).

Wenn wir angesichts des 2. Juli 1914, des zweihundertsten Geburtstages Glucks, des herrlichen deutschen Mannes und prächtigen Künstlers uns vergegenwärtigen wollen, was wir an diesem Meister haben, so wird uns dies durch eine Betrachtung seiner verschiedenen Stile und Kunstgattungen besonders erleichtert.

Wir sehen, wie der Siebenundzwanzigjährige als italienischer Maestro in Mailand mit seinem ersten Werk „Artaserse", dessen Partitur leider verbrannt zu sein scheint, meteorartig plötzlich als ein ganz Großer unter den zeitgenössischen Neapolitanern steht, wie sein zweites ziemlich bald für Venedig komponiertes Werk seinen Ruhm „zu den Sternen hob", und wie er sich in den nächsten drei Jahren durch verschiedene italienische Opern einen durch Europa nachhallenden Ruhm erwarb. Er ist hier Meister der neapolitanischen Schule, aber nicht ohne eine sehr deutlich erkennbare Eigennote: sein stürmisches dramatisches Temperament, die lebensvolle Kraft der Führung seiner Melodien und Harmonien, die an die knorrige Eiche gemahnt und den Korrekten immer unbehaglich war, vor allem der leitende und die Zügel des Ganzen stets in der Hand haltende künstlerische Geist, der Licht und Schatten richtig zu verteilen weiß, wiesen Gluck schon damals eine besondere Stellung an. Jedoch hielt sich dies in den Grenzen, die durch die damals herrschenden Operntexte und durch die üppige Entwicklung reichster edelster Gesangskunst gezogen waren. Freuen wir uns, daß diese erste rein italienische Zeit es dem jungen feurigen Meister erlaubten, sich dem Schwelgen in den Mitteln des herrschenden und durchaus im Mittelpunkt der ganzen Kunstübung stehenden Gesanges hinzugeben und Gesang zu schaffen von der „undenkbaren Schönheit" romanischer Kunst. Es ist uns schwer, von diesen Werken eine einigermaßen richtige Vorstellung zu erhalten, weil uns eine Kluft völliger Stilwandlung von ihnen trennt. Besonders auch muß darauf hingewiesen werden, daß die Noten hier, zum mindesten demjenigen, der nicht fachmännisch im Gesang ausgebildet ist, nur eine höchst dürftige und ruinenhafte Vorstellung von der lebendigen Wirkung des schönsten und ausdrucksvollsten Instrumentes, das wir besitzen: der menschlichen Singstimme mit ihrem unendlichen Nuancenreichtum, ihrer durch kein Instrument erreichbaren Ausdrucksglut, verschaffen können. Und selbst der Musiker von heute ist gewohnt, seine musikalische Aufmerksamkeit dieser Musik gegenüber falsch, nämlich so wie gegenüber der unsrigen, einzustellen, indem er Harmonien und Orchesterfarben verfolgt: alles dies aber liegt unausgesprochen und unaussprechbar durch die Notenschrift in dem lebendigen Leben und Strömen der Singstimme. So wie heute ein bedeutender Geiger nur für seine individuelle Geige schreiben mag und nur auf ihr spielen will, so schrieben damals in der Regel die Komponisten für einen bestimmten Sänger, denn das kostbare Instrument der Stimme war eben bei jedem Vertreter ein wesentlich anderes. Natürlich erschwert uns dies heute erst recht, eine richtige Vorstellung von der Wirkung dieser Gesänge und dieser Formen ausgebildetster, ja überwuchernder Gesangskunst zu gewinnen. Wir fangen heute wieder erst an einzusehen, daß dieses Stilprinzip durchaus nicht zu verwerfen ist; daß der Wiedereinführung der großen Neapolitaner in unsere Musikpraxis vielleicht eine Mission harrt, für die wir in der Musikgeschichte das Analogon der Wiedererweckung Bachs mit seinen Harmoniekomplikationen nach Beethoven haben. Wir werden uns dann auch wieder allgemein des jungen Gluck und seines göttlichen Gesangs freuen können.

Doch nicht Italien — die Welt war sein Feld, und so sehen wir, wie der stürmische Meister Ende 1745 durch Paris nach London eilt. Er besteht hier trotz der widrigsten und ungünstigsten Umstände zwar mit allen Ehren, erringt aber nicht den vollen großen, unbestrittenen, durchschlagenden Sieg, den er von Italien her gewohnt war und den er wohl hatte erringen wollen. Das Leben des Künstlers, besonders das Leben eines so feurigen Temperamentes, das es mit seiner Kunst so ernst nimmt, ist eine Kette von Arbeit und Leiden. Wir haben freilich den goldenen Ertrag dieses Mühens und dieses Leidens vor uns. Gluck sah mit Ernst die anderen Kunstgewalten, die ihm hier gegenübertraten: das Zurückgreifen auf das Einfache, das Urelement der Musik im Volkslied, das ihn bei *Arne* ergriff, er sah auf der anderen Seite die Schlagkraft *Händelscher* Chöre, während er in Paris den scharfen dramatischen Zuschnitt der französischen Musiktragödie unter *Rameau* gehört hatte. Er beobachtete an der Wirkung seiner eigenen Werke, daß auf die englische Nation anders als in Italien gerade das auf die einfachste musikalische Form Gebrachte am durchschlagendsten wirkte. Andererseits machte er die Beobachtung, daß die dramatische Wirkung höher war als die rein-musikalische im italienischen Sinne, was sehr verständlich ist, da er sich vom heimatlichen Nährboden der italienischen Musik, von ihrem

warmen und trockenen Klima, so weit entfernt befand. Infolgedessen wurde es hier dem Meister plötzlich offenbar, wie eine aus einer Oper losgelöste Arie für sich einen großen Teil der Wirkung einbüßte, und daß dieselbe Musik, die an ihrer dramatischen Stelle voll verstanden war, gerührt und erschüttert hatte, losgelöst von der dramatischen Beziehung nur lauen Eindruck machte.

Wir finden in der nun folgenden Zeit, in der Gluck meist in *Wien* lebte und wirkte und in Italien von Zeit zu Zeit einen Triumphzug mit seiner Kunst erleben konnte, daß Gluck zwar noch im wesentlichen Meister der italienischen Oper ist, aber in noch viel höherem Grade fremde Stilelemente in das üppige Singen hereinnimmt. Diese zweite Periode, die wir etwa von 1747—1758 setzen können, ist die des souveränen italienischen Meisters, der, ohne den italienischen Stil zu sprengen, kraft persönlicher Bedeutung ihm eine unerhörte Vertiefung zuteil werden läßt. Hierher gehören Werke wie der „Ezio" oder „Titus", die auch heute noch unter der doppelten Voraussetzung, daß wir Sänger haben, die diesen Aufgaben gewachsen sind, und daß es gelingt, das Unerfreuliche der Metastasioschen Texte durch geschickte Bühnenkunst unschädlich zu machen, das Bedeutsame herauszuarbeiten, das Unkraut der Handlung aber zu verdecken, eine volle und große tragische Wirkung zu machen imstande sind, und Gesangstücke von höchster klassischer Vollendung enthalten: ich erinnere nur an „Ecco alle mie catene" und „Se mai senti spirati".



CHRISTOPH WILIBALD VON GLUCK.
Zeitgenössisches Pariser Gemälde von Greuze, jetzt im Louvre.

Zeigen sich die Einwirkungen und Spuren anderer Stilarten in dieser zweiten Periode nur in Einzelheiten an Orten, die besonderen Anlaß dazu bieten, so greift in der *dritten* Periode der Meister mit Bewußtsein zu allerlei Neuem, das seinen dramatischen Instinkt fesselte. Zunächst sehen wir, wie plötzlich, und wohl zunächst aus äußerer Veranlassung, sein Blick auf die *französische* komische Oper fiel, die, abweichend von der italienischen, eine straffe scharfe dramatische Anlage hatte. Wir sehen hier den wunderbaren Stilinstinkt des Meisters: in dieser besonders entlegenen Kunst ist er sofort mit einem kleinen Meisterwerke, der „Zauberinsel Merlins", auf dem Plane. Man ist überrascht von der trefflichen Prosodie, die der geborene Franzose nur schlechter machen kann, dann aber besonders von der Leichtigkeit, der feinen Grazie und der stets unaufdringlich gegebenen und nie aus dem Stilrahmen fallenden Charakterisierungskunst. Diese Sachen sind heute ohne weiteres bühnenwirksam. Wir haben heute Ausgaben einiger dieser Werke, so des „Betrogenen Kadi" (leider in einer stillosen Bearbeitung), des „Zauberbaums". Als reichste Blüte dieser französischen komischen Oper erscheinen die dreiaktigen „Pilger von Mekka", ein eigentlich spezifisch *deutsches* Werk, das neben den komischen auch gemütreiche Teile enthält, und dessen Hauptfiguren einen Uebergang zur Tragödie darstellen — wobei es aber dem Meister mit Sicherheit gelingt, jeder Stilvermengung zu wehren und streng die ästhetische Grenze, bis zu der das Gemütvolle geht, zu wahren.

Gleichzeitig beteiligt sich Gluck mit hohem Interesse an der Reform des Balletts, die er gemeinsam mit *Gasparo Angiolini* in Wien durchführte. Hier liegt, wie an anderer Stelle weiter ausgeführt werden mag, ein direkter Berührungspunkt mit der Gegenwart: die Tanzpantomime als Ausdruckskunst ist es, was Gluck bereits geübt hat, was wir dann völlig vergessen haben, und was in unseren Tagen wieder auflebt. Hier sind die großen tragischen Ballettpantomimen Glucks zu nennen, von denen der „Don Juan" einigermaßen bekannt ist. Unsere Zeit ist eben im Begriffe, diese Werke wieder zu gewinnen. Aus ihnen fällt dann ein Licht auf die hohe Aufgabe der Ballettkunst in den folgenden Musiktragödien des letzten Stiles Glucks.

Wir wollen diese dritte Periode bis etwa zum „Orpheus" rechnen, für den nun der künstlerische Boden geebnet war. Wie wir stets bei einem Großen der Geisteswelt finden, laufen in ihm alle bedeutenden Bestrebungen und Gedanken seiner Zeit, als ihrem Verbinder und Vollender, zusammen. Die Zeit lehrte die „Rückkehr zur Natur". Im musikalischen Drama hieß dies: eine Revision des ästhetischen Sinnes und Zweckes der Kunstgattung. Während die Kleinen munter weiter musizierten, erhob sich für den großen Gluck immer unausweichlicher die Frage: *wozu* musiziere ich? Diese Betrachtungsweise hatte sich in den beiden vorhergehenden Perioden schon *gelegentlich* bemerkbar gemacht und die Werke Glucks stets vor Modegeschmacklosigkeiten bewahrt. Jetzt aber wird das Problem bei den Hörnern gepackt. Aus ist es mit dem selbstherrlichen Gesang, und wir sehen mit einer gewissen elegischen Wehmut, wie der Meister jetzt seinen Blick auf anderes gelenkt hat. Das ist freilich nicht mehr und nicht weniger, als die Herstellung der Idee der griechischen Tragödie, eines Kunstwerkes von einer Reinheit und Erhabenheit und einer unmittelbaren Ausdrucksgewalt, die es weit ab von fast allem sondert, was für das Operntheater — vor und nach Gluck — geschrieben worden ist, es leider auch mit sich bringt, daß die großen Werke, von denen jetzt die Rede ist, mit einer gewissen Notwendigkeit ein wenig außerhalb unseres Spielplans, weil *über ihm*, stehen. Für

Wien schuf Gluck in dieser Zeit den italienischen „Orpheus", die „Alceste" und „Paris und Helena", von denen die Charaktertragödie „Paris und Helena" am wenigsten das Verständnis ihrer Zeit fand und eine Freude der Zukunft darstellen wird.

Die nächste, letzte Periode ist durch den Wirkungsort: Paris, und die Sprache: die französische charakterisiert. Es ist die Periode, in der Gluck zu den gewonnenen Idealen der vorletzten Epoche noch die Schärfe und Schlagkraft französischer Bühnenkunst fügte, und in der ihm die reichsten Mittel der Welt zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten zur Verfügung standen. Mit „Iphigenie in Aulis", „Armida", den mit großer künstlerischer Mühe für den geänderten künstlerischen Rahmen der großen französischen Bühne umgearbeiteten Werken „Orpheus" und „Alceste", mit der hoheitsvollen „Iphigenie auf Tauris" und dem elegischen Schwanenlied des Meisters auf der Bühne „Echo und Narziß" ist eine Periode gekennzeichnet, in der diese Kunst die ungeheuerste Wirkung tat, Paris auf den Kopf stellte und in der gesamten europäischen Kunstwelt entscheidend nachwirkte. Die europäische Musikgeschichte heißt von 1774—1779: Gluck. „Echo und Narziß", das köstliche elegische feine Werk, das eines kleineren Theaters und eines aparten Rahmens bedarf, um seinen Eigenstil völlig zu offenbaren, wurde nicht verstanden und durch Lauheit — gegen den Protest einer begeisterten Minorität — abgelehnt. Das schmerzte den greisen Meister so sehr, daß er nichts mehr für die Bühne schrieb und sich nach Wien in den Kreis seiner Familie zurückzog, um eine temperamentvoll-beschauliche Muße zu genießen, die leider durch Schlagflußerscheinungen getrübt war.

Zwischenher laufen besonders noch dreierlei Stile, mit denen sich Gluck mit mehr oder weniger künstlerischem Eifer und mehr oder weniger lange beschäftigt: die reine Instrumentalmusik, die Kirchenmusik und die deutsche Nationalmusik. Von reiner Instrumentalmusik, die dem Meister nach seiner Gesamtbegabung nicht sonderlich lag, in der er aber mit dem einzigen sogleich zu erwähnenden Werk ebenbürtig oder überlegen den zeitgenössischen Meistern (vor Haydn-Mozart) auftritt, sind die 7 Trios für 2 Geigen mit Violoncell (und ausfüllendes Klavier) vorhanden, die Riemann im Collegium musicum in unseren Tagen neu herausgegeben und der musikalischen Praxis unserer Zeit wieder gewonnen hat. Von Kirchenmusik des Meisters ist uns das hochfeierliche „De profundis" für gemischten Chor, (violinloses) Orchester mit Posaunen und Orgel erhalten, das der allerletzten Zeit Glucks angehört und zuerst bei den Bestattungsfeierlichkeiten im November 1787 an der Bahre Glucks aufgeführt worden ist. Von der deutschen Nationalkunst haben wir das Beste und Größte nicht von Gluck aufgezeichnet bekommen: die gewaltig konzipierte „Hermannsschlacht", die alle, die sie von Gluck selber haben vortragen hören, als eine neue Kunst empfunden haben, die aber von dem unter dem Schlagfluß leidenden greisen Meister nicht mehr zu Papier gebracht worden ist. Aber lange und leidenschaftlich hat Gluck sich mit der Klopstockschen Poesie beschäftigt, und wir haben wenigstens einige Oden für Gesang und Klavier erhalten, von denen die bedeutendste und umfangreichste, die prachtvolle „Ode an den Tod", die mangels einer Ausgabe so gut wie völlig vergessen war, von mir in diesem Jahre neu herausgegeben worden ist.

Auf jedem Gebiet aber, auf dem Gluck sich betätigt hat, hat er weit gesehen und Werke geschaffen, die von bleibender Kraft und Bedeutung sind. Wir brauchen nur zuzugreifen und wir stehen einer erstaunlichen Fülle gegenüber. Den vollen Nutzen und Genuß dieser Werke soll uns die mächtig einsetzende Gluck-Bewegung erschließen, die das Ziel hat, dem großen Meister auch in unserer Musikpraxis wieder die ihm gebührende Stelle und dadurch Wirkungsmöglichkeit zu verschaffen. Dazu gehören freilich andere Aufführungen als wir sie an unseren Bühnen gewöhnt sind, wo man hin und wieder Gluck aus Anstandspflichten gibt. Und selbst die Bühnen, die sich dazu verstehen, sind selten. Ohne Liebe, Ernst, Glaubensfreudigkeit aber kein künstlerischer Erfolg! Möge das Gluck-Jubiläum dazu dienen, die schlummernden Gewissen wachzurütteln!



CHRISTOPH WILIBALD VON GLUCK.

Inszenierungsfragen der Opernbühne.

I.

Ein „rechtschaffener deutscher Mann, Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister", feiert in unserm Herzen seinen 200. Geburtstag. Gedenktage sind Festtage. Feste feiern aber heißt: sonntäglich empfinden, den Blick vom Alltag abkehren, heißt: ein Höheres suchen, heißt: reformieren. Und wo wollen sich da unsere Gedanken lieber hinwenden als zu dem Gebiete, dem der Gefeierte die Schärfe seines Verstandes,



CHRISTOPH WILIBALD VON GLUCK.
Nach einem Stahlstich.



Titelblatt der ersten, sehr seltenen Ausgabe der italienischen Partitur des Orpheus.

die Fülle seiner reinen Empfindung und die Kraft seines Genies gewidmet hat? Als dahin. wo er selbst ein Reformator war? „Es war mein Vorsatz“, so bekennt er mit stolzer Bescheidenheit, „alle jene Mißbräuche von Grund aus zu beseitigen, die in die italienische Oper eingeführt worden waren und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen.“ Sein Werk steht fest. Einzelheiten mögen der Zeit unterworfen sein, aber der Gluck-Gedanke lebt ewig. Doch wie lebt er in uns? Wie dienen wir ihm? Wie erfüllen wir ihn an seinen und an den Werken unsrer Tage? Darauf wird zum Teil die Entwicklungsgeschichte der Musik gut und zuversichtlich antworten können. Glucks Wirken ist aber auch von den szenischen Fragen gar nicht zu trennen; denn er hat als Erster auch um die streng künstlerische Einheitlichkeit der Aufführung gekämpft. Und wie steht es damit auf unseren heutigen Bühnen? Sollte es nicht ein treues Gedenken sein, sich auch damit einmal ernstlich zu beschäftigen? Und wenn es einstweilen nur möglich ist, einige allgemeine Gedanken auszusprechen, so diene fürderhin folgendes Gluck-Wort zum Führer: „Je mehr man die Wahrheit und die Vollendung sucht, desto nötiger werden die Bestimmtheit und Genauigkeit.“

Die Redaktion der „N. M.-Z.“ hat aus Anlaß des Gluck-Jubiläums die „aktuellste“ Frage, die der Inszenierung von Opernwerken der deutschen Bühne, in den Spalten ihres Blattes auf die Tagesordnung gesetzt. Die Frage soll in freier Folge gründlich behandelt werden; hoffentlich wird die „Diskussion“ auch rege. Heute beginnen wir.

*

„Wie machen wir's, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?“

Zehn Jahre nach Glucks Tode quält sich Goethes Theaterdirektor mit dieser Frage aller Bühnenfragen ab, und wir alle, die wir uns in irgendeiner Weise seine Nachfahren nennen können, sinnen, disputieren, eifern, streiten und arbeiten an der Erfüllung desselben Gedankens. Und dabei mag es zunächst gleichgültig sein, ob wir auch nur danach trachten, die Kasse zu füllen, oder ob wir aus tiefstem, innerstem Empfinden heraus Goldsucher sind — allein das Resultat da oben auf der Bühne entscheidet. Wer vermöchte denn auch noch in dieser, wie man sagt, schlechtesten aller Zeiten Geschäft und Kunst voneinander zu trennen? Aber mit diesen Dingen wollen heute unsere Gedanken ganz und gar nichts zu tun haben: in unseren Herzen tönen Weisen wieder, die uns der irdischen Schwere entkleiden, und da will sich's geziemen, daß wir uns auch einmal frei im Freien ergehen: das Resultat da oben auf der Bühne entscheidet!

Dem inneren Gesichte Glucks schwebte, jedenfalls bei der Arbeit an seinen Meisterwerken, eine Welt vollkommenster Schönheit vor: Ton, Wort, Gebärde und Umwelt sollten sich zu einem Akkorde reinster Harmonie verbinden. — Inzwischen sind ungefähr 150 Jahre seit der Erstaufführung des „Orpheus“ vergangen, und wie weit sind wir doch im Grunde noch von der Erfüllung solcher reinen Künstlerträume entfernt! Gerade der liebevolle Zuschauer, der sine ira et studio künstlerisch zu betrachten versteht, wird immer wieder finden, daß die Verschmelzung von Musik und Bühnenvorgang nicht gelingen will. Daran darf uns auch der Gedanke nicht beirren, daß der Begriff, den wir mit den Worten „Oper“, „Musikdrama“ usw. verbinden, vielleicht unlösbare Probleme in sich birgt, oder aber, daß es überhaupt unmöglich ist, Schöpfungen einer Künstlerseele in irgendeiner Weise vollkommen darzustellen — darauf kommt es ja auch letzten Endes gar nicht an. Der echte Theaterbesucher wird kraft seiner gesteigerten Empfindung in jedem Falle viel mehr fühlen, als er jemals wird hören und sehen können. Uns, den Nachschaffenden, liegt es aber ob, immer weiter hinein ins Wesentliche zu spüren, und sei es schließlich für niemanden anders als für uns selbst. Aus diesem ewig neuen Sehnen heraus geschehen die künstlerischen Taten. Wer wäre nicht schon nach einer mit allgemeinem, höchstem Lobe bedachten Erstaufführung, die das Letzte an kunstvollster Vertiefung und liebevollster Arbeit zu bieten schien, nach Hause gegangen mit dem Gefühl: es war doch nichts Rechtes, und mit der schmerzvollsten Sehnsucht, alles noch einmal zu beginnen und es viel besser zu machen? Und sollten uns diese Qualen der Enttäuschung über das Erreichte mutlos machen und hemmen? Nein, nein und tausendmal nein! Ist es doch gerade die schönste und erquickendste Eigenschaft der künstlerischen Fragen, daß sie eben un-



Handschriften berühmter Musiker: Autograph von Gluck.

erschöpflich sind, und daß sie dem leidenschaftlichen Sucher gewiß Schönes gewähren, aber noch viel Schöneres zeigen und ihn gerade dadurch jung erhalten.

So wird denn auch natürlich niemals Abschließendes zu sagen sein. Jeder Tag kann am Anfang einer neuen Kunstwelt stehen, kann uns einen neuen Künstler schenken, der alles bisher Errungene weit überholt. Und doch, ein guter Freund und Führer wird uns ewig bleiben in unserem nachschaffenden Dichten und Trachten: die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk. Sie allein ist unser Gesetz. Das heißt also in Anwendung auf unser Thema:

„Jede Inszenierung, die nicht aus dem Geiste der Partitur heraus empfunden ist, und die nicht die tadellose Ausführung der Partitur voraussetzt und gewährleistet, geht auf falschen Wegen."

Der Opernregisseur sei also vor allen andern Dingen musikalisch, will sagen, er habe Musik in sich. Dann wird es ziemlich belanglos sein, wie weit seine eigentliche musikalische Bildung reicht — wenn er nur imstande ist, Musik zu lieben, Musik zu fühlen, Musik zu erfassen. Im Gegenteil wird man fast sagen können, je naiver er Musik zu empfinden weiß, je weniger er Fachmensch im eigentlichen Sinne ist, um so besser für seine szenischen Inspirationen. Aber der Einklang muß da sein, muß ihn durchdringen und von ihm wieder ausstrahlen. Der Kenner weiß, wie es um die Verwirklichung dieser selbstverständlich scheinenden Forderung bestellt ist. Wir rühren da an einen der schwersten Uebelstände unseres Opernwesens, den näher zu charakterisieren und zu untersuchen nicht die Absicht dieser Zeilen ist. Im engsten Zusammenhang damit müßte auch die schwierige Position, in der sich die meisten Opernregisseure befinden, besprochen werden, doch es genügt ja, zu wissen und zu konstatieren, daß die Vorbedingungen für eine ersprießliche Arbeit auf diesem Gebiete recht ungünstige sind.



Hudsons Gluck-Büste nach dem Leben.
Sie wurde aufgestellt im Foyer der Großen Oper zu Paris, ging aber bei einem Brande zugrunde. Kopie von Albert Hertel.

Mit dieser traurigen Tatsache scheinen auch unsre Komponisten fest zu rechnen. Denn in vielen Fällen ist die Erwerbung einer Oper mit der Verpflichtung verknüpft, auch die vom Verlage herausgegebenen Regiepläne des betreffenden Werkes genau zu befolgen. Das hat seine großen Vorzüge und Nachteile. Dem Werke selbst wird dadurch überall ein gewisses anständiges äußeres Gewand gesichert — aber die Aufführungen bekommen natürlich etwas stark Schablonenhaftes, Gedankenlosigkeit und Schlimmeres wird gefördert — es ist ja alles so bequem — der feine Reiz und belebende Kampf verschiedener Auffassungen wird entbehrt, und es ist unter Umständen sogar strafbar Besseres zu versuchen und zu finden. Der Regisseur selbst wird zum Vollstreckungsbeamten, er wird zur Unselbständigkeit geradezu erzogen. Und das muß sich auf die Dauer ganz schwer rächen; denn gerade die Opernbühne braucht unter den obwaltenden Verhältnissen starke Naturen, die den Mut haben, eigene Wege zu gehen, um neue Inszenierungsmöglichkeiten zu suchen. — „Was soll denn das? Singt nur gut!" Dies und ähnliches bekommt man noch oft genug zu hören. Es ginge doch nicht an, heißt es dann mit Vorliebe, daß alles immer gleich abgrundtief und beseelt sein, daß auch die leichteste Oper als schweres Kunstwerk wiedergegeben werden solle; wie anders wisse da der Italiener oder Franzose die unsterblichen Melodien seiner Meister zu genießen usw. — Das ist natürlich ein Mißverständnis. Allerdings sind wir hierzulande ganz andere Theaterbesucher als der Römer oder der Pariser, aber die Schwere und bleierne Gründlichkeit, die uns so oft angekreidet wird, wollen wir ja auch nicht. Wir wollen nur mehr, als an sich kostbare Einzelheiten, wollen z. B. im „Barbier von Sevilla" nicht irgendeine Lieblingspassage hören, sondern möchten durch die Aufführung ein unendlich heiteres, graziöses und befreiendes Ganzes in uns mit allen Sinnen aufnehmen. Nur — dieses Ganze gelingt uns leider noch nicht, wir haben, in unserem Sinne, ganz abgesehen von vielleicht unüberwindlichen Hemmungen bei fremden Werken, noch nicht das Geheimnis musikalischer Darstellungsweise gefunden. Unsere Aufführungen, auch wenn in ihnen wundervoll musiziert wird, sind doch im Grunde noch zu nüchtern, zu erdenschwer, zu phantasielos — uneins mit dem Geiste der Musik. Das, was wir hören, verbindet sich nicht rein mit dem, was wir auf der Bühne sehen, oder doch nur ganz selten, und auch dann nur in Einzelfällen.

Natürlich, wird man mir zurufen, Körper sind keine Tonwellen. Doch den Einwand möchte ich nicht gelten lassen. Sind nicht viel schwerere Körper erfüllt von Musik? Von musikalischem Geiste? Die Pyramiden z. B. und die Memnonssäulen, auch wenn sie nicht tönten? Nannte Goethe die Baukunst umsonst eine erstarrte Musik? — Nein, ich möchte diese genannte Disharmonie auf eine allgemeine Schwere in der Darstellung und in der Ausgestaltung des Bühnenbildes zurückführen, die man eben unmusikalisch nennen muß. Die Hauptschuld daran trägt vielleicht, oder sogar wahrscheinlich, die üble Gewohnheit, die Prinzipien der Schauspielregie einfach auf die Opernbühne zu verpflanzen.

Hier eröffnet sich nun ein weites, weites Feld. Und es ist fast unmöglich, ohne ausführliche Beispiele fortzufahren. Ich will mich hier vorläufig mit einem kurzen Nebeneinander begnügen. Beobachten wir Proben von Schillers Tell und Rossinis Tell: ich glaube nicht, daß wir in der Art, wie beide Werke behandelt werden, wie die Bühnenproben stattfinden, große und, wie sie durchaus nötig wären, wesentliche Unterschiede finden werden. Schiller wird eben gesprochen, Rossini gesungen. Dabei spielt es dann auch keine Rolle, daß im Schauspiel der Chor reinhardtisch durcheinanderwogt, in der Oper aber streng nach den Stimmen malerisch gruppiert wird. Aber daß hier zwei ganz verschiedene Welten sind, daß in der einen strafbar ist, was in der andern anbefohlen werden

muß, davon werden wir wohl nichts bemerken. Das Land, in dem die Menschen singen und in Tönen leben, muß ein Wunderland sein, ein Zauberland, ein in edelstem Sinne künstliches Land oder kunsterfülltes Land, ein Reich klingender Luft, tönender Elemente, melodischer Seelen. Davon müßte im Gegensatz zum Drama, ausgegangen werden. Nun muß der Regisseur sich in die Musik vertiefen und sich von ihr durchdringen lassen, um die Gesetze, die jedes einzelne Werk in sich trägt, visionär empfangen zu können. Es genügt nicht, den Kirchhof und die Statue des Komturs möglichst schön aufzubauen; nein, es muß die unendliche Oede und Erhabenheit der Posaunentakte über den Gräbern liegen und das Flirren der aufgescheuchten Schatten über die Gänge huschen, es müssen Don Juan und Leporello zwischen diesen Toten leben, im Pulsschlag von Mozarts Gnaden.

Nun wird auch hier neben der inbrünstigen Liebe der größte Zartsinn und die entsagungsvollste Bescheidenheit zu walten haben. Das Opernrepertoire ist nicht sehr groß, dafür sind die Gefahren, die die Wiederholung einer einmal gefundenen eigenen Inszenierungsart mit sich bringt, um so größer. Nichts ist schrecklicher für den Künstler als die Manier, und nichts ist für den Regisseur im besonderen vernichtender, als wenn er sich in einer ihm eigentümlichen Art über die armen Objekte hermacht, und sie dann, meist noch mit Unterstützung eines kräftigen Schlagwortes, zur Strecke bringt. Wie denn diese Zeilen nicht etwa geschrieben sind, um die wilde Meute der Inhaber einer sogenannten persönlichen Note auf ein edles Wild zu jagen; sie möchten im Gegenteil die Liebe erwecken, die der Behandlung einer großen Reihe von namentlich älteren Opern vollständig fehlt. Es gibt unter ihnen Meisterwerke, die in unscheinbarster Gestalt als Lückenbüßer in allen Verlegenheiten auftauchen, und zwar in einer Wiedergabe, die auch dem wohlerzogensten Abonnenten Abscheu und Langeweile erregt. Das ist eine Schande.

Und ich glaube, daß gerade diese Werke zu ganz neuem Leben erweckt werden können. Wer möchte nicht einmal „Die weiße Dame", „Freischütz", „Die lustigen Weiber", „Fra Diavolo", um nur einige zu nennen, in ihrer ganzen Schönheit genießen? Um dies zu ermöglichen, bedürfte es freilich der eindringlichsten Arbeit, die von dem feinsten Stilgefühl geleitet werden müßte, und immer schwieriger wird die Aufgabe, je weiter wir über unsere Tage hinaus zurückwandern. Da gibt uns die Musik keine äußeren Anhaltspunkte mehr, keine Illustrationen, Gefühl ist alles, und jede Nuance wird erbarmungslos zum Mätzchen. Da stehen schließlich einsam und unerreicht, wie am ersten Tage, die reinen Kunstempfindungen und hohen Gedanken Glucks. — Sollen sie nie Leben erhalten?

Ernst Legal (Wiesbaden).



Glucks Geburtshaus in Weidenwang (Oberpfalz).

Glucks Lebensbild.

Von LUDWIG ROLL (München).

Zu den großen Reformatoren auf dem Gebiete der dramatischen Musik gehört *Christoph Wilibald Gluck*, dessen 200. Geburtstag wir heute feiern. Das Datum seiner Geburt ist nicht genau bekannt. In den meisten Werken findet man den 2. Juli (1714) verzeichnet, auf der Gedenktafel aber, die am Geburtshause Glucks angebracht ist, wird der 4. Juli angegeben, und das Taufbuch zu Weidenwang vermerkt nur: „Den 4. Juli 1714 wurde von Pfarrer Simon Pabst zu Weidenwang getauft *Christoph Wilibald*, Sohn des Jägers *Alexander Gluck* und seiner Ehefrau Walburga[1]." Wenn demnach der Knabe am 4. Juli getauft wurde, dann könnte die Angabe, daß er am 2. Juli geboren ist, wohl die richtige sein.

Gluck ist in Bayern geboren, und zwar liegt der bereits genannte Ort *Weidenwang* in der Oberpfalz. Wir Oberpfälzer — auch der Verfasser dieser Zeilen kann sich zu ihnen zählen — sind stolz darauf, einen so berühmten Landsmann zu besitzen. Wer kennt Weidenwang? — Wenn man mit der Bahn von Regensburg nach Nürnberg fährt, kommt man halbwegs an dem Städtchen Neumarkt vorüber; drei Stunden davon entfernt ist der Geburtsort Glucks. Glucks Geburtshaus (s. Abbildung) ist ein einstöckiges Gebäude am südlichen Ende des Dorfes, das sich in nichts von der Bauart der übrigen Häuser unterscheidet; der Vater Glucks hatte es um 375 fl. gekauft. Die Gedenktafel am Hause trägt folgende Inschrift:

„In diesem Hause wurde
der Tondichter
Christoph Ritter von Gluck
den 4. Juli 1714 geboren."

Noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war man sich über die Herkunft Glucks vollkommen im unklaren. Christoph Wilibald wurde nämlich mit seinem Vetter *Johann Christoph* Gluck verwechselt, der im Jahre 1700 in Neustadt (in der nördlichen Oberpfalz) geboren war[2]. Erst der k. k. Universi-



Försterhaus in Eisenberg, wo Gluck seine Jugend verbrachte.

[1] Mitgeteilt von dem derzeitigen Lehrer von Weidenwang in der Zeitschrift „Die Oberpfalz" (Jahrgang 1907, Heft 4).

[2] Auch auf dem Gluck-Denkmal zu *München* steht *Johann Christoph* Gluck. Das sollte doch einmal geändert werden!

täts-Kustos Dr. *Anton Schmid* in Wien hat Licht in die Sache gebracht und die Abstammung des Komponisten Gluck von dem Förster *Alexander* Gluck in Weidenwang nachgewiesen [1].

Von 1717 an war der Vater Glucks bei verschiedenen Herrschaften in Böhmen in Stellung, u. a. bei dem Fürsten *Lobkowitz* in Eisenberg. So verlebte Gluck den größeren Teil seiner Jugend in diesem Lande, was seiner musikalischen Entwicklung nur förderlich war. In Kirche, Schule und Nachbarhaus fand er vielfach Gelegenheit zu Gesang und Spiel, so daß er frühzeitig Noten lesen und Violine und Violoncell spielen lernte. 1726 schickte der Vater den Zwölfjährigen nach *Komotau* zu den Jesuiten. Der dortige Aufenthalt kam wieder der musikalischen Ausbildung Glucks zu statten, da es an Aufführungen kirchlicher und weltlicher Kompositionen und an Gelegenheit, die Orgel zu spielen, nicht fehlte. In seinem 18. Jahre wanderte Gluck zur weiteren Ausbildung nach *Prag*, wo die Musik ihm zum Broterwerb dienen mußte. Er sang auf dem Chore in der Teinkirche und in der Klosterkirche zur heiligen Agnes, auch gab er Unterricht im Violinund Cellospiel. Aber in den Ferien hatte er natürlich keinen Verdienst. Dann zog er von Dorf zu Dorf, von Haus zu Haus und spielte zum Tanz auf. Statt des Geldes erhielt er meist Eier, die er dann in anderen Orten gegen Brot umtauschte. So kümmerlich mußte sich der spätere geniale Künstler in seiner Jugend durchs Leben schlagen! Doch zog er schon damals die Aufmerksamkeit adeliger Kreise auf sich, namentlich des Fürsten Lobkowitz, bei dem sein Vater, wie erwähnt, bedienstet war. Lobkowitz nahm den Jüngling mit nach Wien und ließ ihn dort höhere musikalische Studien machen, und nun tat sich eine neue Welt für Gluck auf.

Entscheidend für seine fernere Laufbahn wurde aber der Umstand, daß er im Lobkowitzschen Hause den italienischen Fürsten Melzi kennen lernte, der ihn zu seinem Kammermusikus ernannte und mit nach Mailand nahm. Dort übergab er Gluck dem berühmten Tonsetzer und Organisten Giovanni Battista Samartini, von dem er Unterricht in der Komposition erhielt — mit welchem Erfolge, das beweist der Umstand, daß schon damals mehrere Opern von Gluck in italienischen Städten aufgeführt wurden, nämlich: „Artaserse", „Demofonte", „Siface" und „Fedra" in Mailand, „Cleonice" und „Ipermenestra" in Venedig, „Artamene" in Cremona und „Il Rè Poro" in Turin. Diese 8 Opern schrieb Gluck innerhalb 5 Jahren! (1740—1745.)

1745 reiste Gluck in Begleitung des Fürsten Lobkowitz über Paris nach London, und am 7. Januar 1746 kam dort am Haymarket-Theater seine Oper „Caduta dei Giganti" zur Aufführung, erlebte aber infolge der mangelhaften Wiedergabe nur 5 Vorstellungen. Die zweite Oper „Artamene" hielt sich etwas länger; aber ein aus seinen besseren Arien zusammengesetztes, dem Texte von „Piramo e Tisbe" angepaßtes „Pasticcio" fand nicht den rechten Beifall, und besonders Händel soll sehr absprechend darüber geurteilt haben. So verließ Gluck in höchst unzufriedener Stimmung London und reiste Ende 1746 über Hamburg nach Deutschland.

Da wurde er nun mit Mingotti bekannt, dem Leiter einer italienischen Truppe, die in Hamburg und Dresden Vorstellungen gab. Dieser engagierte Gluck als Kapellmeister; aber das Verhältnis dauerte nur kurze Zeit. Auf Mingottis Veranlassung schrieb Gluck in Dresden zur Vermählung einer Tochter des Kurfürsten August III. das Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Elbe", das am 29. Juni 1747 im Pillnitzer Schloßgarten aufgeführt wurde. Anfangs 1748 nach Wien zurückgekehrt, verfaßte er dort zum Geburtstage Maria Theresias seine „Semiramide", in der der Komponist sich stellenweise schon zum Hochtragischen erhob. Auch nach Kopenhagen drang der Ruf Glucks; dort wurde seine Oper „Artamene" aufgeführt; zur Feier der Geburt eines Kronprinzen schrieb Gluck die zweiaktige Serenade „Tetide", die am 9. April 1749 in Anwesenheit des Komponisten gegeben wurde. Nach Wien zurückgekehrt, verlobte sich Gluck 1751 mit der Tochter eines reichen Kaufherrn und ging dann, ehe er sich vermählte, nach Italien. In Rom wurde bei dieser Gelegenheit der „Telemaco" aufgeführt, der einen weiteren Fortschritt zum Unvergänglichen in der Kunst bezeugt und den Gluck für seine späteren Meisterwerke sozusagen geplündert hat. Auch in Neapel gelangte eine Oper von Gluck zur Aufführung: „Clemenza di Tito", worin der damals berühmte Caffarelli die Hauptrolle sang.

Von 1753 an lebte Gluck wieder in Wien und wurde im nächsten Jahre Kapellmeister am Hoftheater mit einem Gehalt von 2000 Gulden. Er blieb in dieser Stellung 10 Jahre lang, schrieb nicht nur Opern, sondern auch kleinere Gelegenheitsstücke für Hoffestlichkeiten und unternahm inzwischen mehrfach Reisen nach Italien, wo ihn der Papst Benedikt XIV. zum Ritter vom goldenen Sporen ernannte.

In Rom wurden damals seine Opern „Il trionfo di Camillo" und „Antigone" aufgeführt. In Wien folgte dann im Dezember 1756 „Il Rè pastore", ein Werk voll seltener Schönheiten, 1761 das Ballett „Don Juan" und 1762 die Oper „Il trionfo di Clelia" (bei Eröffnung des Theaters in Bologna zuerst aufgeführt).

In der Zeit seines Wiener Aufenthaltes beschäftigte sich Gluck viel mit deutscher, französischer und italienischer Literatur, und nun fing er an, auch Opern mit französischem Text zu schreiben. Graf Durazzo, der Leiter des Wiener Hoftheaters, der zu dem Pariser Theaterdirektor Favart in Beziehung stand, vermittelte ihm Aufträge, und so entstanden u. a. die komischen Opern „Le Cadi dupé" (der heute im „Marionettentheater Münchner Künstler" im Ausstellungspark gegeben wird), „Le diable à quatre", „Arbre enchanté" und noch mehrere andere. In diese jetzt fast vergessene Reihe von Glucks Werken gehört auch die 1765 geschriebene komische Oper „La Rencontre imprévue", deren Stoff kein anderer ist als der der „Entführung aus dem Serail" von Mozart.

Die bisherigen Leistungen Glucks würden ihm in der Geschichte der Musik etwa die Stelle eines besseren italienischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts angewiesen haben. Aber Natur und Bildungsgang hatten Gluck ein höheres Ziel gesetzt. Die damals herrschende italienische Oper war weniger ein geschlossenes musikalisches Drama als ein Gewebe von Szenen, in dem dem Komponisten Gelegenheit gegeben wurde, lyrische Ergüsse und dramatische Steigerungen zum Ausdrucke zu bringen; es waren teils mythologische Szenen, teils



Gluck-Denkmäler: Das Standbild in München.

[1] Siehe: „Christoph Wilibald Ritter von Gluck. Sein Leben und tonkünstlerisches Wirken" von Dr. *Anton Schmid* (Leipzig 1854). Dieses Werk bildet die Grundlage des vorliegenden Gedenkartikels.

Schäferspiele. In der Regel hielten nur dürftige Rezitative das Ganze zusammen, der Chor hatte mehr eine begleitende, die Szene abschließende, als eine handelnde Rolle, und die bezaubernden Leistungen einer seitdem gänzlich in Verfall geratenen Gesangskunst erforderten die Einlage von Bravour-Arien, welche die Handlung störend unterbrachen. Auf diesem Gebiete des musikalischen Rokoko wurde von den damaligen Komponisten wirklich Großartiges geleistet. Aber Gluck hat es verstanden, alle diese fast unübertrefflich gehaltenen Schönheiten einem höheren Zwecke: dem der Schöpfung eines m u s i k a l i s c h e n D r a m a s unterzuordnen.

Der in Wien lebende Schriftsteller Calzabigi aus Livorno schrieb 1758 für Gluck den Text zu „Orfeo e Euridice", welches Werk am 5. Oktober 1762 in der Wiener Hofoper zuerst aufgeführt wurde. Bald verbreitete sich der Ruf dieses Kunstwerkes in ganz Europa, so daß z. B. die Aufführungen in Bologna 20000 Fremde anlockten, wobei 100000 Zechinen eingenommen wurden. Und von der Pariser Aufführung wird berichtet, daß nach der kriegerischen Arie des Achill die Offiziere enthusiasmiert von ihren Sitzen aufsprangen und voll Begeisterung den Degen schwenkten. Die Königin selbst berichtete nach Wien: „Ich war von der Oper hingerissen."

Einen zweiten großen Erfolg errang Gluck 1767 mit „Alceste", die am 16. Dezember in Wien zuerst aufgeführt wurde; der Text stammte ebenfalls von Calzabigi. Gluck hatte das Werk der Kaiserin Maria Theresia gewidmet, und in dem der Partitur vorgedruckten Widmungsschreiben hat er seine bekannten Reformideen ausgesprochen. Da heißt es u. a.: „Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind. Ferner glaubte ich einen großen Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es, mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war." — Das sind Grundsätze, wie wir sie später bei Berlioz und Wagner wieder finden!



Gluck-Denkmäler: Grabmal auf dem Matzleinsdorfer Kirchhof zu Wien.

Der „Alceste" folgte unmittelbar die Oper „Paride e Elena", gleichfalls von Calzabigi gedichtet. Auch die Partitur dieses Werkes hat ein längeres, an den Herzog von Braganza gerichtetes Widmungsschreiben, worin sich Gluck darüber beklagt, daß seine Ideen mehr verfolgt, als befolgt werden. Dramatische Mängel des Gedichtes waren Ursache, daß dieses Werk — trotz hoher Schönheiten — bald wieder von der Bühne verschwand.

Nach so großen idealen Bestrebungen mußte Gluck doch wieder bestellte Musik schreiben, und zwar zu den 1769 in Parma stattfindenden Hoffestlichkeiten: „Le feste d'Apollo", „L'atto di Baucis e Filomene", „L'atto d'Aristeo" und „L'atto di Orfeo". Dann lebte er in einem Kreise von Freunden, zu denen auch Salieri, der spätere Gegner Mozarts, zählte, mehrere Jahre zufrieden in Wien. Verschiedene Umstände deuten darauf hin, daß er damals seine Erfolge noch nicht für durchgreifend genug hielt und Paris als den Ort bezeichnete, wo er den geeigneten Boden finden würde.

Zur Erreichung dieses Zieles verhalf ihm der Baron du Rollet, der damals bei der französischen Gesandtschaft in Wien angestellt war. Auf dessen Bemühungen bei Maria Antoinette wurde Gluck im Jahre 1773 nach Paris berufen zur Aufführung seiner Oper „Iphigenia en Aulide". Die dortige musikalische Welt schied sich bekanntlich in zwei Parteien, die Buffonisten, die *Piccini* als ihren Meister verehrten, und die Anhänger von Lully und Rameau. Man erwartete den zur Aufführung festgesetzten 19. April 1774 mit der lebhaftesten Ungeduld. Die erste Vorstellung war zwar nicht gleich von durchschlagendem Erfolg begleitet, aber selbst die Gegner fühlten, daß mit Glucks „Iphigenia" ein neues Element in das Musikleben der Weltstadt gekommen war, und bald wurden die Wirkungen von Glucks Auftreten mächtig fühlbar.

Am 2. August desselben Jahres (1774) brachte Gluck seinen für die französische Bühne umgearbeiteten „Orpheus" mit dem größten Erfolge zur Aufführung. Er bearbeitete nun auch „Alceste" für das französische Theater und setzte Quinolts „Armide" in Musik. „Alceste" hatte zwar anfangs einen Mißerfolg, sie wurde geradezu ausgezischt, aber bald zeigte sich das Publikum gerade von dieser Oper begeistert, und Gluck beherrschte Jahre hindurch das größte Pariser Theater — trotz eines heftigen Streites der Meinungen, der um seine Musik entbrannte. Einzelne jener Streitschriften, namentlich die von Rousseau und Arnaud, sind wahre Muster edler Kritik; in anderen dagegen fehlte es nicht an offenen und versteckten Angriffen, an Bosheit und Sarkasmus. Daß die „Gluckisten" ihrerseits auch wieder ungerecht gegen die „Piccinisten" wurden, lag in der Natur der Sache.

Am 23. September 1777 kam „Armide" zur Aufführung und errang sich nach und nach den Ruf eines klassischen Meisterwerkes. Gluck hat darin einen Melodienreichtum entwickelt, der die Oper später fast zur populären gemacht hat. Wieland hatte Gluck am 13. Juli 1776 geschrieben: „Orpheus, Alceste und Iphigenia haben Sie schon bearbeitet, was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre?" Und Gluck schrieb die „Armida", der dann die „Iphigénie en Taurid" folgte; am 18. Mai 1779 wurde diese in Paris zum ersten Male aufgeführt. Sie ist von allen Opern Glucks die erhabenste und reinste; kein Liebesabenteuer stört hier die Darstellung des Menschengeschickes, das in Versöhnung ausklingt. Bewunderungswürdig ist die Kunst, mit der Gluck das skythische und das griechische Element, sowie die einzelnen Personen: den finsteren Thoas, die stilldudende Iphigenie, den schwermütigen Orest und den lebhaften Pylades, zu charakterisieren verstand. „Iphigenie auf Tauris" machte Gluck in Paris endgültig zum Sieger; selbst Piccini, der heimlich an einer Kon-



Gluck-Denkmäler: Das Denkmal in Weidenwang.
Aufnahme durch das photogr. Atelier Knauf in Eichstätt.

kurrenz-Iphigenie" arbeitete, beugte sich neidlos vor dem deutschen Meister! Das Werk erlebte innerhalb 3 Jahren 151 Vorstellungen, deren letzte noch 15 000 Franken eintrug. Auch die übrigen Bühnen Europas eroberte sich die Tauridische „Iphigenie" im Fluge und hielt sich ständig auf dem Repertoire. Noch vor 20 Jahren, zu den Zeiten eines Vogl und Gura und einer Weckerlin haben wir in München wundervolle Aufführungen der „Iphigenie" erlebt. Diese Künstler besaßen eben noch den großen Stil, der zur Wiedergabe solcher Werke notwendig ist!

Es war ein Fehler, daß Gluck bereits fünf Monate nach der „Iphigenie" mit einer neuen Oper, „Echo und Narziß", auftrat, die schon ihrem Inhalte nach von der streng klassischen Richtung abwich und keinen Beifall fand. Nachdem so der Künstler seinen eigenen Erfolg überlebt hatte, zog er sich nach Wien zurück, wo er, in den besten Verhältnissen lebend, noch eine Reihe von Jahren verbrachte, bis schließlich am 15. November 1787 ein Schlagfluß sein reiches Leben beendete.

Auf dem *Matzleinsdorfer* Friedhof wurde die sterbliche Hülle des großen Meisters begraben; eine unscheinbare Gedenktafel bezeichnete sein Grab, bis sie 1846 durch ein würdigeres Denkmal ersetzt wurde. In Paris wurde noch zu Lebzeiten Glucks (1778) im Foyer der Oper seine Büste, von Houdon in Marmor gemeißelt, aufgestellt; diese ging aber bei dem späteren Brande der Oper zugrunde. Eine von Dannecker gefertigte Kopie dieser Büste ließ König Ludwig I. von Bayern in der Walhalla aufstellen, und auch das Gluck-Denkmal auf dem Promenadeplatz zu *München* hat König Ludwig I. errichten lassen; es wurde modelliert von dem Bildhauer Friedrich Brugger und gegossen von Ferd. v. Miller. Gluck ist dargestellt in dem Kostüm seiner Zeit, die rechte Hand hält ein Notenblatt. Leider trägt dieses Denkmal, wie schon eingangs erwähnt, die falsche Inschrift: „Johann Christoph Gluck; als es nämlich (1848) errichtet wurde, waren die Forschungen Schmids über die Abstammung und den wahren Namen Glucks noch nicht bekannt.

Aber auch im Geburtsorte Glucks, in Weidenwang, wurde dem Künstler ein Denkmal errichtet. Es ist den Bemühungen des Bezirksamtmanns Fischer von Beilngries, zu dessen Bezirke Weidenwang gehört, zu danken; er erließ einen Aufruf und brachte dadurch die nicht unbeträchtlichen Kosten (2700 fl.) zusammen. König Ludwig II. von Bayern spendete 400 fl., Kaiser Wilhelm 175 fl., der Kaiser von Oesterreich 100 fl., ebenso der König von Württemberg und der Großherzog von Hessen — alle deutschen Fürsten zusammen mehr als 1000 fl. Die fehlende Summe wurde gedeckt durch Gaben von Vereinen; so gab die Eichstätter Liedertafel 25 fl., der akademische Gesangverein Erlangen 50 fl., die Münchner Sängergenossenschaft 25 fl., der Musikverein Regensburg 25 fl., der deutsche Liederkranz in Paris 25 fl., die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam 50 fl., die Gesellschaft Felix meritis daselbst ebenfalls 50 fl. usw. Von einzelnen Spendern seien genannt Baron Rothschild in Paris (46 fl.), Konsul Schätzler in Amsterdam (25 fl.), Konsul Schwab in Paris (23 fl.), Konsul Lürmann in Bremen (43 fl.) und Kaufmann Fuchs in Nürnberg (50 fl.). So gab sich überall ein reger Wetteifer kund.

Am 4. Juli 1871 wurde das Denkmal enthüllt. Das war ein festlicher Tag für den kleinen Ort! Das Monument besteht aus einer Kolossalbüste aus Bronze, modelliert von dem Prof. *Knoll* in München; in Nürnberg wurde es gegossen. Der Sockel ist aus rotem Untersberger Marmor und wurde von dem Münchner Steinmetz Hauser ausgeführt; er ist mit einem erzenen Kranz und einer Lyra geschmückt, und darunter steht die Inschrift:

Christoph
Ritter von Gluck.
Geb. in Weidenwang.

„Der Zauberbaum."

Eine neu entdeckte Gluck-Oper.

Wenn man den Namen Gluck nennt, so kennen ihn die meisten nur als den Schöpfer der klassischen Musiktragödie, als den Musiker, der auf hohem Kothurn einherschreitet und in ernsten, feierlichen Tönen zu uns spricht. Als ein wahrhaft Berufener im Reiche der Tonkunst war Gluck auch ein Meister der kleinen Form, des heiteren Singspiels, das er in seiner Eigenschaft als österreichischer Hofkapellmeister zu den Festlichkeiten der Hofgesellschaft zu schreiben hatte. In der Oper der souveräne Beherrscher des dramatischen Stils, im Singspiel der Meister der Grazie und der leichtbeschwingten Melodie. So erst erhalten wir das Gesamtbild der musikalischen Größe eines Gluck.

Von diesen Singspielen, die Gluck in den Jahren 1755—1762 komponierte, kennen wir ein ganzes Dutzend voll — dem Namen nach. Es sind von diesen Werken nur zwei in unserer Erinnerung geblieben: „Der betrogene Kadi" und „Die Pilgrime von Mekka", denn die als Glucks Werk bekanntgegebene „Maienkönigin" zählt nicht dazu mit, denn sie ist nicht von des Meisters Hand geschrieben worden.

Eines der bisher so gut wie verschollen gewesenen Werke Glucks ist sein musikalisches Lustspiel „Der Zauberbaum", das im Jahre 1759 zuerst in Schönbrunn und dann 1775 in Paris aufgeführt wurde. Gluck nennt sein Werk einen „musikalischen Schwank". Der Text hierzu ist nach La Fontaine von Vadé und Moline geschrieben worden. Die lustige Handlung des Singspiels läßt zuerst Lubin, den Schloßpächter, als Pierrot verkleidet auf der Bühne erscheinen, der ein Stelldichein mit Klaudinen sucht, die als Mündel des alten bärbeißigen und vergeizten Thomas diesen heiraten soll. Blaise, der Fischer, rät Lubin die Geliebte zu entführen. Seine Barke steht bereit dazu. Aber der Alte muß überlistet werden, denn für heute ist bereits seine Hochzeit mit Klaudine bestimmt. Guter Rat ist teuer. Doch Blaise weiß auch hier einen Ausweg. Der Schloßherr führt mit Thomas einen Prozeß, der den alten Geizhals sein gesamtes Hab und Gut kosten kann. Darum soll der Schloßherr auch der Retter in der Not werden, wenn sich Thomas nicht nachgiebig zeigt. Klaudine kommt mit ihrer Schwester Lucette in den Park. In einem unbewachten Augenblick gesteht ihr Lubin seine Liebe und erzählt von seiner Herkunft. Er spricht von seinem Entführungsplan, der aber nur mit List auszuführen möglich ist. Fröhlich gelaunt betritt der alte Thomas den Garten. Er begrüßt seine Braut und deren Schwester. Aber Klaudine macht keine fröhliche Miene. Sie möchte frische Birnen vom Baume gepflückt haben und Pierrot (Lubin) erhält von Thomas den Auftrag dazu. Kaum oben angelangt, erklärt Pierrot, der Baum sei verhext, denn Thomas küsse und umarme seine Braut noch vor der Hochzeit, ja, jetzt entfliehe er sogar mit ihr. Der Alte ist darüber höchst belustigt, denn er hat in ehrbarer Haltung neben Klaudinen gestanden und nun will er selbst erforschen, ob man wirklich solche Wunderdinge



Gluck-Denkmäler: Das Wiener Denkmal.

von diesem Baume schauen kann. Da muß er freilich sehen, wie sich Klaudine und Pierrot küssen und wie sie dann zusammen fliehen. Vergnüglich ruft der so Geprellte von seinem Baume herab:

> „Das ist zu nett, ein wundervoller Baum,
> Für den bekomm' ich tausend Taler bar.
> Zum Kuckuck auch, das ist zu wenig noch,
> Er ist ja mehr als eine Erbschaft wert.
> Er ist ein Schatz, der mich bereichern soll
> Und das Vergnügen oft mir noch gewährt."

Lucette erklärt ihm lachend, daß e r der Betrogene sei. Aber nun hält er das junge Mädchen auch für behext. Blaise, der Fischer, verhöhnt ihn ebenfalls und mißmutig steigt er vom Zauberbaum herab, denn der Schloßherr führt ihm die beiden jungen Leute zu, denen er sein Jawort geben muß, will er nicht durch seinen Prozeß seines Vermögens verlustig gehen.

Die Idee des Zauberbaums hat nach dem Dekamerone auch Suppé in seiner Operette „Boccaccio" verwertet. So hat es auch Gluck sicher Freude bereitet, diese lustige Handlung in ein musikalisches Gewand zu kleiden. Nur fünf Personen sind für dieses Singspiel nötig. Die beiden Schwestern Klaudine und Lucette (Sopran), Lubin (Pierrot) und der Fischer Blaise (Tenor), sowie Thomas nebst dem Schloßherrn (Bariton). Die Musik zum „Zauberbaum" ist eine Quelle reinster Freude. Gluck hat die erste, im Jahre 1759 niedergeschriebene Komposition im Jahre 1775 für Paris umgearbeitet und damit dem Singspiel seine endgültige Form als Bühnenwerk gegeben. Diese Umarbeitung unterscheidet sich von der ersten Fassung in der Hauptsache durch die Hinzufügung der ersten Gesangsnummer, die aus dem „Betrogenen Kadi" stammt sowie durch teilweises Höherlegen der Gesangspartien für Sopran und Tenor. Ganz besonders sorgfältig hat Gluck jedoch die Instrumentation ausgeführt. Sie ist für Streichquartett, Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner geschrieben. Damit ist der ganze Orchesterapparat gegeben. Die Holzblasinstrumente haben Solopartien. Verfehlt wäre es, diesem Orchester noch ein modernes Mäntelchen anzuhängen. G l u c k m u ß G l u c k b l e i b e n! (Diesem Satze ist in seiner allgemeinen Fassung nicht beizustimmen. Wir erinnern wieder nur an die Bearbeitungen von Bruchstücken aus Gluckschen Opern durch Felix Mottl, zwei Orchestersuiten. Red.)

Eine Ouvertüre leitet das Singspiel ein. Quartett, Oboen, Fagotte und Hörner sind dazu vorgeschrieben. Lustig, wie die Handlung des Werkes, so klingt auch diese Musik. Leichtfüßig hüpft die Melodie dahin, steigert sich zu fröhlichem Trällern, um dann in ein zierliches, echt höfisches Menuett überzuleiten. Wir befinden uns in der galanten Zeit, die solche Tänze liebte, denn auch im Hause des alten Thomas wird dieser Tanz zum Hochzeitsfest aufgespielt werden. Lubin, als Pierrot verkleidet, singt von seiner Sehnsucht nach Klaudinen. Wie Gluck in der Opernarie die Melodie in einfach, edel geschwungenen Linien anlegte, so auch hier. Ganz reizend in der musikalischen Form und in der Melodie echt volkstümlich ist die Belehrung, die der Fischer dem Verliebten gibt. Neckisch singt er: „Will man Fischlein fangen fein, wirft man ihm einen Köder hin." Die letzte musikalische Phrase wiederholt fortissimo das Orchester. Das ist so natürlich empfunden, so licht und klar, so von wirklichem Humor erfüllt, daß sich Gluck hier als ein Meister der musikalischen Komödie zeigt. Die Heiterkeit in der Musik steigert sich noch, als Klaudine die Liebe besingt, nachdem sie weiß, daß sie dem bösen Vormund nicht ihr Jawort geben braucht. Man müsse meinen, ein Mozart hätte nur diese Töne finden können. Auch hier ist die Melodie ohne jegliche Geziertheit. Sie ist das fröhliche beglückende Empfinden eines liebenden Herzens, das immer wieder fragt: „Ist denn Liebe ein Verbrechen?" Auch Lucette, Klaudinens Schwester, ist ein Sonnenkind. Ihr hat Gluck eine besondere Arie zugedacht, worin sie ihre Wünsche nach dem einstigen Manne kundgibt. In fröhlichem Plauderton zählt sie alle Eigenschaften des Zukünftigen auf und lachend wehrt sie sich dagegen, einen alten Griesgram zu heiraten. Musikalisch ist diese Arie im Orchester von Gluck besonders sorgfältig behandelt. In Vorschlägen, Sechzehnteln und Triolen gleitet die Melodie der Orchesterbegleitung auf und ab, während die Bässe mit den Fagotten, meist im Achtelrhythmus, ebenfalls an der allgemeinen Fröhlichkeit teilnehmen. Der alte verliebte Thomas hat eine Bravourariette erhalten, die für jeden Buffo ein Gesangsstücklein besonderer Art bedeutet. Man hört aus jeder Note den polternden Geizhals heraus. Er girrt förmlich um die Liebe seines hübschen Mündels und im Orchester ist man nicht minder fröhlich. Neckische Flötentriller sind mit den Geigen vernehmbar. O, der Alte freut sich, daß er ein so schmuckes Weibchen haben wird.

Nach jedem heiteren Sang folgt eine sich in ruhigeren Bahnen bewegende Melodie. So auch nach dem fröhlichen Begrüßungsgesang des Thomas. Klaudine singt in innigen Tönen von ihrer Liebe zu Lubin, wobei Thomas glaubt, daß i h m dieses Liebesgeständnis gilt. So ist selbst in dieser Arie der fein-komische Charakter des Werkes gewahrt. Die eigentliche Schwankhandlung beginnt erst, wenn Lubin den Zauberbaum besteigt. Mit der ersten Note verspüren wir auch wieder die musikalische Komik. Diese Ariette (No. 13 im Klavierauszug) kann allen denen, die eine komische Oper schreiben wollen, als Muster in ihrer Knappheit und köstlichen Einfachheit dienen. Sie ist des Studiums wert. Mit wenig Mitteln Großes erreichen, das kann nur ein Genie!

Und nun will Thomas den Zauberbaum erklettern. Auch hier die gleiche Art der musikalischen Charakteristik. Jeder Takt ist dem heiteren Genre angemessen. Aber damit noch nicht genug. Auch Blaise, der Fischer, muß ein Spottlied auf den geprellten Geizhals singen: „Stets spielen die Mägdelein jung und schön dem Graubart so arglist'gen Streich." Nachtigallenrufe ahmt dazu die Flöte nach und ab und zu pfeift der Fischer, das lustige Naturkind, ein paar Takte sein Liedlein. Der Schlußgesang ist ein fröhlicher Kehraus, der Stimmung der lustigen Handlung entsprechend.

Gluck zeigt sich auch im „Zauberbaum" als der geborene Musikdramatiker. Er gibt jeder Bühnenfigur die passende Note. Seine Musik selbst ist voll Grazie und Empfinden und steht in engster Gemeinschaft mit der Handlung und den Textworten. Da ist kein Takt zu viel oder zu wenig. Außerdem ist seine musikalische Erfindungsgabe zu bewundern. Er bewertet das Singspiel in seiner Melodik gänzlich verschieden von seinem Opernstil. Ein Singspiel soll unterhaltend sein. Es muß in seinen Melodien w i e d e r gehört werden wollen. So wählte er die volkstümliche Art in seiner Melodieführung. Wer die Gesänge im „Zauberbaum" zwei- oder dreimal hört, wird sie nachsingen können. Und es wäre gut, wenn solche Gesänge wieder als fröhliche Hausmusik heimisch würden. Glucks Singspiele hat man auch mit der Bezeichnung „Operetten" belegt. Das würde ihre musikalische Eigenart schmälern. Aber einen willkommenen Ersatz könnten sie für manche minderwertige Operette abgeben und uns von der herrschenden Operettenmisere befreien. Dazu könnte uns auch der „Zauberbaum" verhelfen. Er war bisher nur in einigen Bibliotheken nachzulesen. Auch die Partitur war nur in teilweise unvollständigen Orchesterstimmen vorhanden. Die „Gluck-Gemeinde" hat uns unter der Führung des bekannten Gluck-Forschers Dr. *Max Arend* in Dresden zum Gluck-Jubiläum den Klavierauszug des „Zauberbaum" gegeben. Verlegt ist das reizende musikalische Werk beim „Kunstwartverlag" in München. Die Textworte hat *Käthe Arend* mit feinem Verständnis für Glucks musikalische Psyche



CHRISTOPH WILIBALD VON GLUCK.
Nach einem Gemälde von Rumpf.



GLUCK-BÜSTE.

übertragen und den Klavierauszug hat *Adolf Steinbert* geschaffen. (Eine Ariette daraus ist in der Musikbeilage des Gluck-Heftes abgedruckt.)

Es soll ein Jubiläumstag nicht nur für einen Tag gelten. Auch Gluck soll weiter mit uns in seinen Werken leben. So soll auch der „Zauberbaum" neue Früchte tragen. Unsere Gesangs-, Musik- und Opernschulen müssen es als ihre Pflicht betrachten, dieses Werk zu studieren. Aber ebenso haben unsere Opernbühnen, auch die von Rang und Namen, die Pflicht, dieses köstliche Werk musikalischer Kleinkunst zu pflegen, denn es wird jederzeit herzliche Aufnahme finden[1].

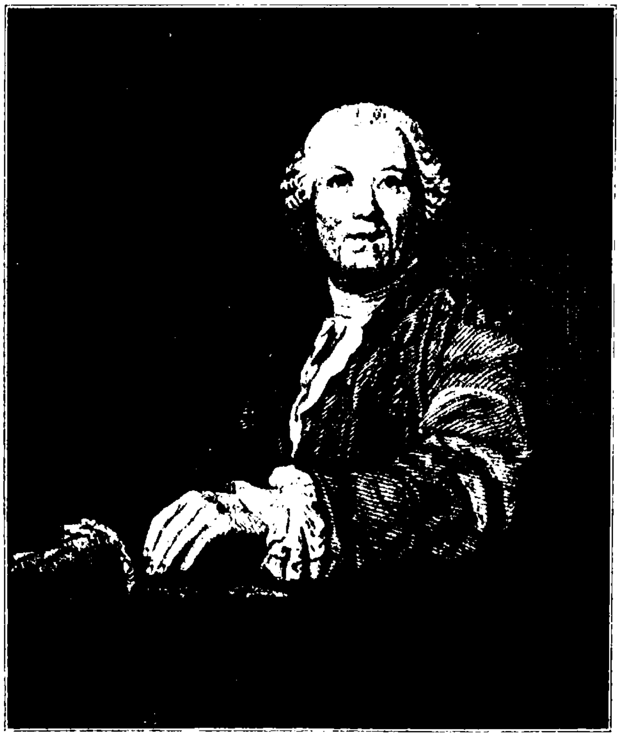
Alfred Mello (Dresden).

Vom Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Paris.

Von HERMANN GÜTTLER (Königsberg).

Nach dreijähriger Frist hat die internationale Musikwissenschaft, verkörpert durch die einzige internationale musikalische Körperschaft der Welt, die „Internationale Musikgesellschaft", wieder eine Heerschau über die Reihe ihrer aus allen Weltteilen zusammengekommenen Vertreter abgehalten. In der Folge der großen Kapitalen war auf London diesmal *Paris* gefolgt, das auf der Höhe seiner diesjährigen musikalischen Saison stehend, schon mit seinem äußeren Glanz so recht dazu angetan war, dem Kreis internationaler Musikgelehrten eine Reihe wertvoller Anregungen zu geben. Die musikalische Vergangenheit Frankreichs mit ihren reichen Schätzen aller Art von Musikübung konnte ja zu der offiziellen Arbeitstätigkeit des Kongresses in Oper und Konzert soviel Anziehendes bieten, so viel noch nie Gehörtes dem für Historisches empfänglichen Musiker zu verarbeiten geben, daß Paris von vornherein zu den verlockendsten Stätten für gelehrte und künstlerische Zusammenkünfte erscheinen mochte. Tatsächlich gehörte dieser fünfte Kongreß der „Internationalen Musikgesellschaft" zu den schönsten und eigenartigsten musikalischen Veranstaltungen, die Europa in den letzten Jahren gesehen. Zwar erreichte er an äußerem Glanze nicht den vorangegangenen Kongreß in London 1911 mit seinen offiziellen Empfängen und prunkvollen Einladungen. Die französische Regierung verhielt sich im Gegensatz zu der englischen ziemlich passiv, was wohl seinen Grund in der zurzeit bestehenden innerpolitischen Krise, Wechsel des Ministeriums etc. gehabt haben mag. Immerhin müßte jedes Land offiziell für derartige einzig dastehende internationale Kulturbestrebungen das tatkräftigste Entgegenkommen besitzen. Dagegen war die Arbeit der französischen Fachgenossen, die hoffentlich durch Anschluß an die gemeinsame Zeitschrift noch engere Berührung mit den Bestrebungen der „Internationalen Musikgesellschaft" erhalten würden, sehr hoch anzuschlagen. Was hier an Darbietungen von historischer Kunst geleistet, gehört zu dem Bewundernswertesten und in gewissem Sinne Originellsten, das man in dieser Art je gehört hat. Was sonst als trockene gelehrte Arbeit erschien, wurde hier zum künstlerischen Erlebnis. Das Wunder dieser Wandelung war durch die Zuhilfenahme der Stimmung geschehen. Die Darbietungen jeder Zeit oder Stilepoche fanden in je einem jener zum Teil weltberühmten Räume statt, die in der bildenden Kunst als bleibende Denkmäler eben jener Stilepochen gelten. Ein künstlerisch genießender Parisbesucher hat wohl noch nie solch tiefe Eindrücke empfangen, als eben zu dieser Zeit in der *Sainte-Chapelle*, diesem wunderbarsten gotischen Kleinod der Welt, als er hier die musikalischen Werke hörte, die mit der Zeit der Erbauung der Kirche und ihres Architekturstiles in innigstem Zusammenhang stehen. Oder wer hätte je die berühmte S p i e g e l g a l e r i e d e s S c h l o s s e s z u V e r s a i l l e s und ihre Erinnerungen an Ludwig XIV. so genießen können, als an einem dieser denkwürdigen Tage, an dem die musikalischen Zeitgenossen des großen Königs, Couperin usw., mit ihren Werken sich hier zusammenfanden? Der prachtvolle Saal mit seinen glänzenden Deckengemälden Le Bruns, der Blick über die weiten Gärten Le Nôtres vereinigte sich mit den Klängen Couperins zu einem Gesamteindruck, der allen Anwesenden wohl unvergeßlich bleiben wird.

Die gelehrte Arbeit des Kongresses wurde durch eine feierliche Inaugurationssitzung im Amphithéâtre Richelieu der Sorbonne eröffnet. Der Vorsitzende des Kongresses, der Deputierte *Louis Barthon*, ancien Président du Conseile, begrüßte in seiner sympathisch-beredten Art den Kongreß in der französischen Hauptstadt. Prof. *Guido Adler* (Wien) sprach im Namen der ausländischen Vertreter sehr schmeichelhafte Worte auf Frankreich und Paris, die in der Pariser Presse sehr freundlichen Nachhall fanden. Die Reihe der nun folgenden Vorträge, die zum Teil stark besucht waren, war fast durchweg sehr interessant und hatte meist längere Diskussionen zur Folge. Von Deutschen sprachen: *Amalie Arnheim* (Berlin) über „Die französischen Quellen deutscher Gelegenheitskompositionen im 17. und 18. Jahrhundert", *E. Istel* (Berlin) „Le problème du Libretto", *M. Vogeleis* (Straßburg) „Les douzes Maîtres de Colmar", *Egon Wellesz* (Wien) „Musikwissenschaft und Musikgeschichte", *F. X. Mathias* (Straßburg) „Die Kirchenmusik im Elsaß", *H. Müller* (Paderborn) „Die klassische Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts", *Karl Weinmann* (Regensburg) „Palestrina und Papst Marcellus II.", *Hugo Goldschmidt* (Berlin) „De l'esthétique du chant", *Hermann Güttler* (Königsberg) „Die älteste asiatische Tonsystematik", *Johannes Biehle* (Bautzen) „Photographie der musikalischen Intervalle und Harmonien", *Philipp Wolfrum* (Heidelberg) „La grande salle de concert d'Heidelberg



CHRISTOPH WILIBALD VON GLUCK.
Nach einem Gemälde von J. S. Duplessis.

[1] *Anm. der Red.* Mit diesem Aufsatze schließt die Reihe der Gluck-Aufsätze in diesem Hefte. Einige folgen noch in den nächsten Heften.

et le problème de l'architecture musicale", *Th. Gerold* (Frankfurt a. M.) „Remarques sur . . . un exemplaire de la bibliothèque d. M. Paul Hirsch à Francfort", *A. Schering* (Leipzig) „Publication de facsimile photographiques d'anciennes impressions de musiques", *G. Schulz* (München) „Musikbibliographie und Musikbibliotheken" und *H. Springer* (Berlin) „Methoden der bibliographischen Arbeit". Eine immerhin recht stattliche Zahl Deutscher, die aber zu der im Verhältnis der anderen Länder an erster Stelle stehenden Mitgliederzahl der „Internationalen Musikgesellschaft" angebracht erscheint.

Die zahlreichen geselligen und künstlerischen Veranstaltungen des Kongresses sind schon in zwei ihrer eigenartigsten Konzertdarbietungen kurz gestreift. Der Empfang der Kongreßteilnehmer im Saale des Fêtes d'Excelsior hatte reichen künstlerischen Anstrich, konnte man doch sogar das Spiel des gealterten, aber doch noch immer jugendlich frisch spielenden Demère bewundern. Die Galaoper in der „Komischen Oper" hatte sich den 200. Geburtstag *Chr. W. Glucks* zum Vorwand genommen. Unter der Direktion *Paul Vidals* gelangte je ein Akt aus „Iphigenie in Tauris", „Orpheus" und „Alceste" zu Gehör, deren feierliche Klänge gewiß vielen das in der Moderne nicht recht gewürdigte Schaffen des großen Opernreformators besser in Erinnerung brachten. Ein Konzert von Renaissancemusik, ein Empfang im „Figaro" und besonders eine armenische Pfingstmesse in der armenischen Kirche unter Führung des um die armenische Musik verdienten Geistlichen *R. P. Komitas* (Konstantinopel) gehörte zu den eigenartigsten Eindrücken des Kongresses. Wie das Konzert der ältesten Franzosen in der Sainte-Chapelle, die alte Kammermusik in der Galerie des glaces zu Versailles war die Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der freien Chapelle St. Louis des Invalides mit prächtigen Werken von Lully u. a. am besten aufgehoben. Als Gegensatz zu dem prunkenden katholischen Kultus gab es auch hugenottische Musik in dem schlichten hugenottischen Tempel in der Rue Roquépine, zu der Herr *Henri Expert* einen interessanten historischen Vortrag hielt. Das offizielle, vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten und schönen Künste veranstaltete Festbankett hatte ebenfalls nach den offiziellen Reden einen starken musikhistorischen Reiz. Führte man doch eine der ältesten französischen komischen Opern, „Les aveux indiscrets" von *Monsigny* im Kammerstile im Saale auf, eine sehr reizvolle Erinnerung für die Festteilnehmer. Das Ballett der Oper tanzte die alten Tänze am Schluß mit aller Grazie, die ihm ja seinem Rufe nach zur Verfügung stehen muß. Ein Mitglied der „Internationalen Musikgesellschaft", die Prinzessin *Polignac*, hatte in ihrem Salon einen der erlesensten musikalischen Genüsse von altfranzösischer Orchestermusik verschafft. Das Spiel der *Landowska* auf dem Clavicin wird wohl wieder weitere Kreise auf die Pflege dieses alten Instruments hingelenkt haben. Sogar der alte *Saint-Saëns* saß am Flügel, Thibaut spielte Geige und *Vidal* dirigierte. Lully, Rameau, Rousseau, Leclair, Couperin, Grétry, Méhul war der Modernste. Und doch konnte der moderne Musiker von diesen alten Meistern viel lernen. Es wird ihm einiges entgegengeklungen sein, was er aus den in Deutschland im Uebermaß gepflegten Klassikern der Wiener Schule nicht gehört haben wird! Auch sonst gab es noch viel Interessantes zu hören. Indische, brasilianische, spanische und andere exotische Musik lockte den ständig wachsenden Kreis der Interessenten, und wer Geld, Zeit und Spannkraft der Nerven besaß, konnte sich genug in dem jetzt in Hochflut befindlichen Pariser Musikleben muten. Das russische Ballett mit Richard Strauß' neuer *„Josephslegende"* mochte da den Deutschen am meisten locken, aber auch die deutsche Wagner-Saison im Theater des Champs Elysées unter Weingartner und Nikisch wird viel zu Betrachtungen über den Fortschritt der deutschen Geisteskultur in Frankreich angeregt haben.

Das Komitee der Internationalen Musikgesellschaft hat beschlossen, den nächsten Kongreß 1916 in Deutschland abzuhalten. Berlin ist als Kongreßort gewählt und *Hermann Kretzschmar* ist an Stelle des um den Pariser Kongreß so verdienten Franzosen *Jules Ecorcheville* Präsident geworden. Berlin ist dazu kein leichter Boden, da hier die weiten Kreise der praktischen Musik wenig Fühlung zu den musikgelehrten Kreisen der Internationalen Musikgesellschaft besitzen. Um so mehr ist die Wahl Kretzschmars zu begrüßen, der ja von jeher bemüht gewesen ist, beides mit kluger Hand zu vereinigen, so daß zu hoffen steht, daß Deutschland wirklich über zwei Jahre zeigen wird, was es kann und — was es gekonnt hat.

Zum 50. Geburtstage von Rich. Strauß.

Die „N. M.-Z." kommt diesmal etwas post festum. Ein Zufall in der Erscheinungsweise des Blattes trägt die Schuld daran. Aber dieser Zufall fügte es wiederum, daß unser Geburtstagsartikel im Gluck-Heft erscheint. Gluck als der Schöpfer des spezifischen musikalischen Dramas, Strauß als sein Vollender nach der Erkenntnis von heute: Der Gedanke liegt zu nahe, als daß er nicht ausgesprochen werden sollte. Und da er tatsächlich wahr und von tiefer Bedeutung ist, so ist auch ein äußerlicher Ausdruck davon, wie er in einem „Gluck-Strauß-Hefte" erscheint, glücklich zu nennen.

Es gibt Menschen, künstlerische Naturen sind es vor allem, bei denen die Zahl der Jahre keine Rolle spielt. Richard Strauß in die „Kategorie" der Fünfziger mit ihren charakteristisch-typischen Merkmalen einreihen zu wollen, ist unmöglich. Er ist wirklich alles andere als ein Fünfziger, welche belanglose Zahl sozusagen nur mit dem Zufall seiner Geburt im Jahre 1864 zusammenhängt. (Namhafte Kritiker haben freilich daraus, daß das Jahr 1864 zugleich auch das Todesjahr Meyerbeers ist, einen besonderen Fingerzeig des Schicksals nach Art weiser Kartenschlägerinnen erkennen wollen.) Der Fünfziger Strauß ist von beneidenswerter Elastizität des Geistes und des Körpers; die jugendlich schlanke Gestalt könnte einem frischen Dreißiger gehören, wenn nicht der von den Taten des Genius, von den Kämpfen und Leiden des begnadeten Menschen vertiefte Ausdruck seines Antlitzes den reifen Auserwählten verkündete. Die Elastizität und oft wechselnde Stilart seiner Musik finden geradezu ein Widerspiel in den Bewegungen dieses Körpers und in seinem Ausdruck. Ich habe noch keinen Menschen gekannt, der in dem Maße immer „anders aussieht" und doch stets der selbe bleibt, wie Meister Strauß.

Es ist im allgemeinen ein Unfug, der durch geschäftliche Profitsucht veranlaßt wird, den fünfzigsten Geburtstag eines Künstlers mit viel Geschrei zu „feiern"! Aber es gibt auch hierin Ausnahmen. 50 Lebensjahre, 30 Schaffensjahre eines Richard Strauß bedeuten etwas! Und so hat man diesen Tag denn auch allgemein gefeiert. Vor allem die Presse; dann auch einzelne Bühnen, München, die Geburtsstadt, mit einer ganzen Strauß-Woche. Und es war wohl nicht bloß die „feierliche Stimmung" des 50. Geburtstags, was so manche scharfe gegnerische Stimme von früher milder, manchmal sogar auffallend milde tönen ließ. Es war wohl auch nicht bloß diese Feststimmung, wenn andere sogar darüber hinaus begeistert die Bedeutung des Meisters anerkannten — die anerkannt werden müsse, ganz gleich, wie man zu seiner Kunst stünde. Einer der berühmten „kritischen Sätze"! Man tritt den Rückzug an — natürlich mit der nötigen Reserve —, nachdem der Sieg wieder mal sich an die Fahne des produktiven Genies geheftet hatte. Und wir sind die letzten, die diesen Rückzug etwa stören wollten. Wir dürfen vielmehr goldene Brücken bauen; denn die absolut unzweideutige, selbstbewußte Haltung der „N. M.-Z." im letzten Dezennium der Musikgeschichte ist im „Falle Strauß" in einer Weise gerechtfertigt worden, die uns mit dem freudig-stolzen Gefühle der Genugtuung die Pflichten der Schonung und Großmut mit den Unterlegenen auferlegt, mit ihnen, die im Schatten des Irrtums fochten. Denn nur mit ihnen haben wir es zu tun; die anderen, die Böswilligen, kümmern uns nicht. Nun aber mal eine prinzipielle Frage: ist es so durchaus gleichgültig, wer schließlich recht behält? Ist es ein Zeichen des berufenen Kritikers — und andere sollten gefälligst ihre Finger von dieser recht verantwortungsvollen Sache lassen —, wenn ihn die Tatsachen zwingen, von Zeit zu Zeit immer wieder umzulernen? (Ich für meinen Teil müßte danken.) Oder milder ausgedrückt: Hat ein Mensch das moralische Recht, mit der ganzen „Macht seiner Persönlichkeit", mit seinen tausend Zungen und tausendfachem Mund dem, oft in unerhörten Tönen, entgegenzutreten, der doch wahrhaftig das Zeichen des Auserwählten deutlich lesbar an der Stirne trägt? Muß der Kunstphilister, nach dem Strauß-Biographen Steinitzer der Mensch, der konsequent und a priori ein Feind des Neuen seiner Zeit ist, im Geschrei der Strauchritter vom Geiste oder im salbungsvollen Tone des „objektiven" Kunstrichters immer und immer eine Stütze für seine Beschränktheit, Faulheit und Kleinlichkeit finden? Unseren „Musikgelehrten" aber mit den mehr oder minder tönenden Namen, den „ernsten Musikern" (wie sie sich nennen) sei gesagt, daß es nützlicher wäre, wenn sie ihre Kenntnisse für die Erforschung und Ausdeutung der musikalischen Probleme und Abweichungen vom errungenen Feststehenden verwendeten, wenn sie den Wunderbau eines komplizierten Werkes wie Elektra, Rosenkavalier zu durchleuchten suchten, als wenn sie ihre oft von Weltfremdheit und vorgefaßter Aesthetik zeugenden Ansichten und Urteile zum besten gäben oder sich in grotesker Weise selber widersprächen. So könnten sie auf ihre Weise nützen, indem sie positive Kritik trieben, die durchaus nicht mit absoluter Begeisterung identisch zu sein braucht. Das Werturteil

sollten sie aber den geborenen Kritikern überlassen; den Menschen voll Phantasie und lebendiger Erfahrung, denen, die nur durch ein Spiel des Zufalls nicht die letzte Kraft mitbekommen hatten, um die Hülle zu sprengen und die heißen Empfindungen in die sichtbare künstlerische Form sich ergießen zu lassen; oder die aus „äußeren“ Gründen nicht „Künstler“ werden konnten. Jenen Berufenen, die viel erlebt und viel erlitten haben, deren Sinne in der Wirklichkeit geschärft wurden, deren Aufnahmefähigkeit so vermehrt und deren Empfindsamkeit für alles Eigenartige so gesteigert wurde, daß sie zu „reagieren“ fähig geworden sind. Das sind die Leute, die Werturteile abgeben sollen, ganz gleich, ob sie im Berufe tätig sind oder bloß im „Publikum“ sitzen. „Wohlweisheit“ jedoch macht hochmütig im Geist und beschränkt im Urteil. — Das wären so „Geburtstagswünsche“; freilich sind sie wohl wieder mal nur „fromme“ und das alte Spiel wird sich stets erneuern. Strauß hat zwar selber gesagt, daß er die schärfsten gegnerischen Kritiken am liebsten läse, weil der Gegner wie auf der Lauer nach Schwächen sitzt und so dem Künstler hilft. Es kommt aber weniger darauf an, daß Strauß auf ein paar Fehler aufmerksam wird, die er sicherlich selber gefunden hätte, als daß die Allgemeinheit in ihrem Glauben an die Bedeutung eines erfühlten Kunstwerkes gefördert werde. Dadurch wird dem Schund das Wasser abgegraben, der „Kultur“ genützt; darum: positive Kritik — das Negative in zweiter Linie!

*



RICHARD STRAUSS der Fünfzigjährige.
Neueste Aufnahme. Phot. Dührkoop, Berlin-Hamburg.

Es ist bekannt, daß Richard Strauß der Komponist seiner Zeit genannt wird. Man hat ihn damit in vieler Augen herabsetzen wollen, während es in Wahrheit der entscheidende Vorzug einer Künstlererscheinung ist, in seiner Zeit zu wurzeln. Ein bedeutender Künstler repräsentiert aber positiv stets die Bedeutung seiner Zeit im besten Sinne. Ein Erdenrest zu tragen peinlich stellt sich als negative Ausstrahlung aller Dinge dar. Es ist zuzugeben, daß die schlimmen Seiten der verschiedenen Epochen verschieden sind, und die der unseren besonders in die Augen springend. Niemals aber ist ein Künstler wie Strauß der Diener seiner Zeit gewesen. Der „Musik-Journalist“ Karl Storcks ist nur scheinbar zutreffend. Daß Strauß in der „Feuersnot“ einen, wenn die, durchaus überflüssigen persönlichen Einschaltungen weggefallen wären, tiefsinnigen und schönen, einen bleibenden Text gehabt hätte, den er deshalb etwa nicht hätte komponieren sollen, weil Ernst v. Wolzogen eine Zeitlang Direktor des Ueberbrettls war, darf doch niemand fordern; es sei denn, er gehöre zu den Uebelgesinnten. Und wer sollte dem größten dichterischen Geiste unseres Zeitalters nahen dürfen, wenn nicht sein größter Tondichter, der im „Zarathustra“ eines seiner schönsten Werke und eines der eigenartigsten der Literatur geschaffen hat? Wenn Strauß ferner die „Salome“ nicht komponiert hätte, hätte er die größte Sünde wider den Geist seiner eigenen musikalischen Kunst begangen. Und die „Elektra“ ist, nach persönlicher Quelle, für „seine Freunde und die ihn verstehen“ geschrieben. Außerdem steht die Tatsache fest, daß Strauß sich lange mit dem Plane der „barbarischen“ Elektra getragen hat, bis er sehr spät nachher zur Ausführung kam. Und schreibt man eine Elektra, wenn man der „großen Menge schmeicheln“ will? Welche Torheit, welche Irreführung! Nein, Strauß ist nie und nimmer seiner Zeit nachgelaufen, er ist ihr nur nicht ausgewichen! Keines seiner Werke ist von einem direkten Zeitbedürfnisse überhaupt nur angeregt, mit Ausnahme vielleicht des Rosenkavaliers, des populärsten (!) dramatischen Werkes, wogegen die übrigen gegenwärtig ein verhältnismäßig bescheidenes Dasein auf der deutschen Opernbühne führen. Gegenwärtig! Zum Troste und zur Freude aller Freunde, die es im Zeitalter besonderer sozialer Evolutionen, das der Geldsack und der Geschmack eines neu sich bildenden Mittelstandes vor der sich zurückhaltenden Geistesaristokratie beherrscht, bedauern würden, Strauß unter den Bühnenkomponisten der Masse zu sehen. Möge nun aber auch der Rosenkavalier im Hinblick auf die Erfolge der Operette mit entstanden sein, so hätte Strauß mit seinem bewußten Entschlusse eine kulturelle Tat an und für sich begangen, indem seine komische Oper, die Steinitzer mit Recht ein Wunderwerk nennt, als die einzige erfolgreiche seit der Volksoper Lortzings und den Meistersingern, der Operette den schwersten Schlag versetzte. Tatsächlich fällt der langsame, aber beständige Rückgang der modernen Operettenseuche mit diesem Erfolge Straußens zusammen. — — —

Erkennen wir nun aber die positiven Kräfte unseres Zeitalters, so möchten wir ihm als Motto das nil admirari geben. Doch keineswegs im blasierten Sinne, sondern als Ausdruck eines prächtigen Selbstbewußtseins, das vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt; das im hochgespannten Gefühl eines berechtigten Stolzes im Wunderbaren das Selbstverständliche sieht! Mehr oder minder verkappte Gartenlaubenlyriker, Menschen auch, die über eine gewisse Gymnasiastenkultur Zeit ihres Lebens nicht hinauskommen, die verschlissenen „Romantiker“ aller Grade mögen ja in den Gebilden unserer Zeit keine „Poesie“ entdecken können, sie als Ausfluß einer rein verstandesmäßigen Technik ansprechen: wir lachen über sie. Es gibt schon auch noch Poesie außerhalb des Gebietes des Erlenbachs und der Mühle, des Lindenbaums und Evchens und Walthers unter dem Fliederstrauch. Es gibt auch noch eine „Ethik“, von der sich unsere Schulweisheit offenbar nichts träumen läßt. . Und was muß heute ein Künstler leisten, um nur auf die Höhe seiner Vorgänger zu kommen, geschweige denn sie zu übertreffen? Richard Strauß repräsentiert unsere Zeit in der ungeheuren Kraft des Willens und er rechtfertigt sie im Vollbringen! Der Flug seiner Phantasie steht dem der großen wagemutigen „Phantasten“ auf den realen Erfindungsgebieten nicht nach. Seine Phantasie, seine Erfindungskraft haben der neuen Menschheit die neuen, adäquaten Gefühlswerte auf dem Ausdrucksgebiete der Musik gegeben. Doch nicht auf dem Wege des „Umstürzlers“, sondern in konsequenter Entwicklung seiner Persönlichkeit und der musikalischen Kunst. Für den, der Ohren hat zu hören, bedeutet die Straußsche Musik das herrlichste Bild seines eigenen Wesens, in dem er den Puls des Lebens zu fühlen wähnt. Und zwar in immer stärkerem Grade! Eine neue „unterschiedene“ Schönheit von solch starken Ausstrahlungen, daß das Auge schier geblendet wird, daß sich in das Gefühl des Bewunderns ein leises Gefühl des Grauens mischt: das griechische „Staunen und Fürchten“. Wir sehen unser Innerstes nicht umschrieben, sondern durch die undefinierbarste Kunst in bildlich umrissener Darstellung erscheinen. Und zugleich erkennen wir im Straußschen Schaffen eine großartige Synthese menschlicher Kräfte und menschlicher Entwicklungen.

* * *

Als der Bayreuther Meister, oder würdiger ausgedrückt: *Richard Wagner*, für seine Ideen gegen eine ganze Welt kämpfte, da mußte er, bewußt oder unbewußt, sein eigenes Ich in den Brennpunkt der Dinge stellen. Und er hat den guten Deutschen einen gehörigen Respekt vor sich und seiner Kunst eingeflößt (übrigens nicht seine geringste Tat). Wagners Welt- und Kunstauffassung wurde dann aber, obgleich sie nicht in allen Teilen zu halten ist, was allein schon durch die Tatsachen widerlegt wird, von den Epigonen seiner „Jünger“ derart grotesk verallgemeinert, daß man meinen sollte, nicht

nur das Höchste und Tiefste der Kunst, Religion, Ethik, Philosophie und was sonst noch vor sich zu haben, sondern daß überhaupt nur der Glaube daran, es könne einer kommen, der größer ist als er, Schrecken und Verwirrung hervorrufe, die sich in den heftigsten Invektiven äußern. Nun konnte Strauß Richard Wagner als den eigentlichen Schöpfer des „Musikdramas" schon deshalb nicht übertreffen auf den Gebieten, wo er sich von ihm abhängig zeigt, weil er der Später-Geborene ist. Anderseits ist er aber wiederum der einzige, der aus dem Kreise der Wagnerschen Empfindungswelt — und darauf kommt es an! — herauszuschreiten vermochte. Hierin erkenne ich die genialische Persönlichkeit! Wagner, sein eigener Textdichter und deshalb vielfach überlegen, schafft die Welt des Musikdramas nach seinem Ebenbilde, subjektiv, wird aber, indem er den Charakter zum „Typus" wandelt und noch dazu aus der deutschen Sagenwelt schöpft, der Künder des Allgemeinen und erreicht somit sein Ziel, „Volkskomponist" im schönen Sinne des Wortes zu werden. Strauß wendet sich vom Typischen zum Individuellen. Sein Drama ist Einzelfall, sogar außergewöhnlich. Keine allgemein gültigen Ideen und „ethische Werte", von denen Aesthetiker für die Kinderstube oft ihr Urteil hauptsächlich abhängig machen, „tragen" sein Werk. Denn die Vergeltungsidee der Elektra — richtigerweise nicht äußerlich beleuchtet und lehrhaft betont — ist unserer Zeit so fremd, daß man sie als „ethisch" kaum ansprechen wird. Richard Strauß ist der Musikdramatiker der bisher am höchsten entwickelten objektiven Kunst! Daher „kann Strauß alles", wie sein Gewachsensein jeder Situation gegenüber, instinktiv richtig, populär ausgedrückt worden ist. Und daher ist er auch nicht „sentimental"! Interessant ist folgender Unterschied: Wagner wächst am Musikdrama selber einzig und allein, dichterisch wie musikalisch heran. Strauß schreibt die Salome, nachdem er mit den Mitteln der reinen Orchestermusik das denkbar Mögliche ausgedrückt hatte. Der staunenerregende „Fluß" seines musikalischen Dramas konnte auch nur dem Meister des Orchesters gelingen. Man kann darüber streiten, ob nicht Strauß z. B. in der Elektra — für uns die letzte und strengste Konsequenz des musikdramatischen Gedankens — dem Prinzip zu sehr geopfert habe. Lücken gibt es aber bei ihm nicht. Und seine Erfindung, die ihm so oft bestritten wird, ist reich (manchmal zu reich); ihm fällt stets etwas ein, an Phantasie steht der selbständig Gewordene hinter keinem zurück; an musikalischem Können übertrifft er die meisten. Die Schönheit seiner Musik, wo sie schön sein soll und schön sein darf, ist bezaubernd. Und an Wärme steht sie neben der Schubertschen, an rein künstlerischer Vollendung neben der Mozarts, mit dem der Dramatiker Strauß auch im objektiven Sinne harmoniert. Dem Wollen, aus allem Musik zu machen, dem Intellekt, den organisatorischen Fähigkeiten gesellt sich eine sinnliche Klangwelt, der sich niemand entziehen kann. Und Blut hat Straußens Musik! Er hat den Mut und die Kraft der Selbstverleugnung, auf die Schönheit zu verzichten, wenn es „die Wahrheit" des Dramas erfordert. Und die ununterbrochen fließende Schöpferkraft charakterisiert ihn, wie alle Großen!

* * *

Die Musik der musikdramatischen Idee unterworfen! Auch der Rosenkavalier gehört im wesentlichen diesem künstlerischen Glaubensbekenntnisse an. Da kam die, selbst bei Strauß als unmöglich angenommene große Ueberraschung: Ariadne auf Naxos. „Ich betrachte die Kunst als einen Schmuck des Lebens." Ich, dem sie eine „Erlösung" bedeuteten, hatte das Glück, diese Worte während der Stuttgarter Tage aus dem Munde des Komponisten selber zu hören. Wenn sie auch mit der Einschränkung des glücklichen Augenblicks aufzufassen sind und nur die momentane Stimmung widerspiegeln, so sind sie deshalb doch von unschätzbarer Bedeutung. Und Strauß hat sie in der Ariadne auch wahr gemacht! Die Kritik der Musiker hat, an gewissen Aeußerlichkeiten haften bleibend, vielfach die Ariadne als einen „Rückschritt" auf dem Schaffenswege Straußens bezeichnet. Dagegen hat der „Literat" Frank Wedekind nach der Stuttgarter Generalprobe zu mir von einer „Rückkehr" zu den Schönheiten der absoluten Musik gesprochen. Ich möchte dafür setzen: ein „Hindurchschreiten" zu einem neuen Werden der absoluten Musik und ihre innigste Vermählung mit dem Dramatischen. „Wortkunst" und „Tonkunst" haben sich zu neuem Bunde gefunden, sind ineinander aufgegangen. Ein Gipfelpunkt in der Entwicklung des musikdramatischen Schaffens überhaupt; vielleicht seine schönste Rechtfertigung? Die Wiederbefreiung der „Dienerin" Musik zur Selbständigkeit, ohne daß das Drama zur früheren dienenden Rolle erniedrigt würde, und in dem Sinne eine Synthese der dramatischen Forderungen Mozarts und Wagners. Und so viel Licht und Schönheit strahlen der Welt aus diesem Juwel von Partitur entgegen, daß diese Welt schier geblendet war. Es gab so gar nichts „Tiefes", trotz den schönen Tiefen der Hofmannsthalschen Dichtung; keine „Welträtsel", trotz dem größten Rätsel der Wandlungen der Liebe; keinen philosophischen Ballast, trotz dem Hinabsteigen in die geheimnisvollen Gründe menschlichen Seins. Man sah neben dem lustigen Treiben einer Harlekiniade, deren kleine eingestreute Liedchen zu den köstlichsten Einfällen der neueren Musik überhaupt gehören, nichts weiter als eine Verlassene auf einer wüsten Insel; eine zum Sterben Bereite, den Tod Erflehende, der der Gott des Lebens naht! Und fast unmerklich, ohne heftige aufdringlichere Erschütterung schwindet mit den äußeren Umrissen der Szene einer grotesken Landschaft das Irdische; wir sehen nur noch den Himmel mit den ewigen Sternen, einen Himmel, der voll Geigen hängt. Wir hören wie aus anderen Sphären einen Liebesgesang in Klängen, die noch nicht gehört wurden. Die Welt ist versunken. Aber mit feinem Gefühl unternehmen Dichter und Komponist das Wagnis, uns wieder auf diese Welt zurückzurufen (Herr Jourdain reibt sich die Augen). Das Erlebnis wird zum holden „Abbild", das in traumhafter Erinnerung nur um so schöner wirkt; eine „Illusion", wie alles Schöne auf dieser Welt. Damit fehlt auch so jede Miene eines „Du mußt" für den Zuhörer. Doch es scheint, daß unsere Zeit derartiges nicht vertragen kann, das Mystische, das Realistische und die große Geste beherrschen sie. Richard Strauß — der Unzeitgemäße!

Strauß als Dramatiker wird die Aesthetik noch viel beschäftigen. Seine Orchesterwerke sind nun aber dort, wo sie mit Liebe gepflegt werden, Allgemeingut geworden. Im Konzertsaal gibt mehr das geistig Aristokratische den Ton an. Die Aesthetik ist ihrerseits nicht stehen geblieben, nachdem die Tatsache des Werkes, der Straußschen symphonischen Dichtung als Programmusik, unumstößlich geworden ist. Ein Volksstück, wie es auf diesem Gebiete noch nicht geschrieben worden ist, ist der Till Eulenspiegel. Und in unserer für Denkmäler so ideenarmen Zeit wäre es vielleicht angebracht, in Mölln, wo die Sage den Till begraben sein läßt, ein Denkmal aus Stein zu setzen mit dem Helden und seinem musikalischen Neuschöpfer und dem ersten, berühmten Hornthema! — Richard Strauß, der die deutsche Musik zu neuen Ehren auch im Auslande brachte, ist heute geehrt wie keiner unter den Musikern. Aber „geschadet" hat es ihm nicht, wie er auch von der Umgebung von Berlin WW. — keinem idealen Spiegel „unserer Zeit" — nicht berührt worden ist. Er ist auch als Mensch — wie stets als Künstler — sich selber treu geblieben! Viel noch erwarten wir von ihm! Und zum 11. Juni selber noch nachträglich die besten Glückwünsche der „Neuen Musik-Zeitung", die wir ihm von Herzen darbringen! **Oswald Kühn.**



RICHARD STRAUSS als Dirigent.
Verl. Herm. Leiser, Berlin-Wilm. Phot. Wikinger.

Leipziger Musikbrief.

Im Konzertsaal war der geradezu kolossale Haupteindruck der zweiten Saisonhälfte *Arnold Schönbergs* Oratorium „Gurre-Lieder" in der Alberthalle, mit einem 130 Musiker starken Orchester, unter der ruhig sicheren Leitung des Autors. Die Damen *Winternitz-Dorda, Maria Freund, Albertine Zehme*-Leipzig (Sprecherin) und der ideale Buffo- und Konzerttenor *Boruttan* wurden den enormen Schwierigkeiten des Werkes in hohem Maß gerecht; außerdem erfordert es einen klang- und ausdrucksvollen Baß oder Baßbariton für die Episode des Bauern, zur Hauptfigur einen Tenor von ganz seltenen Qualitäten und vollerer Tiefe, als der mit glänzender Höhe begabte *Hans Nachod* war. Der künstlerische Schwerpunkt von Schönbergs Vertonung der wertvollen Dichtung des Dänen Jakobsen liegt weniger in der blendenden Pracht des Orchesters — es müßten des volleren Streichtones wegen eigentlich mindestens 150 Mann, oder aber sehr diskrete Bläser da sein —, sondern in der enormen Gefühlsintensität der Liebes- und Naturstimmungen. Wie zum Teil schon berichtet, hat uns dieser Winter von Schönberg noch das erste Streichquartett gebracht, von den Flonzaleys, das Streichsextett „Verklärte Nacht", von der Gewandhaus-Kammermusik unter *Wollgandts* Führung herrlich gespielt, die Kammersymphonie unter *Nikisch*, einen Liederabend der trefflich diesen Stil beherrschenden Dresdner Künstler *Soot* und *Pembaur*; nun soll für geladenes Publikum das in der Oeffentlichkeit etwas gefährliche Kammermusikmelodram „Die Lieder des Pierrot lunaire" folgen.

Im übrigen hat uns die musikalische Gegenwart nur wenig gelächelt. *Georg Göhler*, der uns, seit er Hamburger Opernkapellmeister ist, nur noch als Leiter der Musikalischen Gesellschaft besucht, führte die nachgelassene Neubearbeitung von *Gustav Mahlers* „Fünfter Symphonie" zu gewaltiger Wirkung. Im Gewandhaus, dessen 22 Konzerte dieses Jahr nur fünf größere Neuheiten brachten, erregte Mraczeks köstliche Orchesterhumoreske „Max und Moritz" das Entzücken der Kenner, trotz der bedachtsamen Weglassung dieses notwendigen Untertitels, gegen den Max Brockhaus, s e l b s t beim Gewandhauskomitee wohl kaum etwas eingewendet hat. Derartige Virtuosenstücke liegen dem Orchester trefflich, während die Unmöglichkeit ausgiebiger Proben dem Geist von *Schönbergs* in Orchesterbesetzung gespielter Kammersymphonie, wie schon vorher *Strauß*', ohne die das ganze Gebäude krönenden Extratrompeten gegebenem „Festlichen Präludium" erheblich schadete. Die Weichheit im Schwung der großen Linie läßt sich eben nicht so ohne weiteres erreichen. Damit fehlt aber etwas spezifisch Straußisches. *Julius Weismanns* an symphonischem Wohllaut überreiches, geistreiches Klavierkonzert trug in der Alberthalle *Otto Weinreich*, vom Winderstein-Orchester begleitet, mit schönstem Gelingen und berechtigt starkem Betonen des sonst wenig hervortretenden, brillanten Elementes vor. Im „Arion" siegte *Fritz Volbachs* temperament- und klangfreudige Männerchorkantate „König Laurin". Die Gewandhauskammermusik endlich vermittelt ein ganz prächtiges Trio für Flöte, Violine und Cello, d moll, Werk 13, von *Emil Robert-Hansen*. Auch mit *Regers* fis moll-Quartett, Werk 121, feierte diese Vereinigung einen hohen, künstlerischen Erfolg. Als Gastdirigent erschien im Gewandhaus *Hans Pfitzner* mit Beethovens „Siebenter" und dem größten Teil seiner Musik zum „Käthchen von Heilbronn". Die Ersatzdirigenten für Göhler (Riedel-Verein) und Hagel (Singakademie), *Hermann Stephani* und *Richard Wetz* beginnen hier Boden zu gewinnen, obschon sie keine spezifischen Größen des Taktstockes sind. Stephani zeigte in Wolfs „Vita nuova" den auserlesen fein empfindenden Musiker und interessierenden Chorleiter. Auch Wetz, dessen Lieder hier immer mehr Fuß fassen, bot musikalische Qualitäten in der Kirchenaufführung von Liszts herrlicher „Graner Messe", doch hat er im Gegensatz zu der glänzenden Leichtigkeit, mit der *Göhler* den großen Apparat im Gange hielt, mit den Schwierigkeiten der Technik zu kämpfen.

Ueberraschend wirkten einzelne hervorragend schöne Leistungen unter weniger verbreitetem Künstlernamen, wie die des prachtvollen jungen Pianisten *Franz Wagner*, des famosen *Richard Singer* oder des Violinisten *Gustav Fritsche*. Auch das „*Oesterreichische Trio*", der Herren Paul Schramm, Maximilian Ronis und Armin Liebermann, führte sich in glücklichster Weise ein. Interesse vermochte die in ihrem tiefen Ernst ungemein anziehende, wenn auch noch nicht durchaus fertige junge Violinistin *Ilse Duttlinger* zu erregen. Eine neue, zweite Solosonate *Julius Weismanns*, in d moll, brachte *Katharine Bosch* mit gewohntem Feuer zu Gehör; seinen eigenen Klavierstücken „Aus meinem Garten" war der gleiche Autor ein glänzender Interpret.

In der Oper drückte die Vorbereitung des „Parsifal" stark auf den Spielplan; erfolgreich war die hochinteressante „Acté" von *Manén* in der vorbildlichen Inszenierung Dr. *Lerts*, und mit den Damen *Bartsch* und *Nigrini*, *Urlus* als Nero, dem vorzüglichen *Schönleber* als Parthos glänzend besetzt, von *Otto Lohse* feurig geleitet. Weniger glücklich war Gestaltung und Ausstattung in *Neitzels* „Barbarina", die bald wieder verschwand. Man ist hier nicht ganz zufrieden mit den Zuständen an der Oper, deren Direktor und erster Kapellmeister, größtenteils auch erste Gesangskräfte, nicht ihren alleinigen Schwerpunkt in Leipzig haben, so daß die, unter der Intendanz Martersteig allzu generös gewährten Urlaube die Gestaltung von Spielplan und Besetzung verhängnisvoll erschweren. In solch weitgehender Gefälligkeit der Leitung gegen beliebte Mitglieder, in der Betätigung oder Unterlassung der Reengagements (vergl. den Abgang *Schönlebers*) vermißt man vielfach das Maßgebende rein künstlerischer, streng sachlicher Gesichtspunkte, ohne im einzelnen die Verteilung der Kompetenz zwischen Intendanz und Operndirektion zu kennen. Die Aufführung des „*Parsifal*", am 22. März, kam szenisch fast einer Katastrophe gleich, die denn auch, wie es heute scheint, den Rücktritt des Intendanten Geheimrat *Martersteig* nach sich zieht. Tatsächlich hatte man den Eindruck, als sei die Vorbereitung dieses Vermächtnisses Wagners gerade in seiner Vaterstadt zu wenig ernst genommen worden. Man hatte vieles Stimmungstörende nicht vermieden, so die rotgezackten kurzen und engen Höschen Parsifals, die Herr *Urlus* nach der ersten oder zweiten Vorstellung zugunsten seines eigenen höchst kleidsamen Kostüms wieder ablegte; die Kundry glich in ihren bläulichroten osmanischen Beinkleidern und dem aufdringlich blauen Oberkleid türkischen Wachsfiguren im Panoptikum; der Gralsschrein erinnerte trotz der schönen vorhandenen Vorbilder deutlichst an ein Taubenhaus, Gurnemanz' Hütte an einen Heuschober. In der vom Theater selbst herausgegebenen Halbmonatsschrift „Leipziger Bühne" war die glänzende Lösung aller technischen Probleme der Dichtung verkündigt worden, während bei der Vorstellung eine solche Lösung meist gar nicht versucht wurde, sondern die altgewohnten Nebelschleier oder plötzliche Finsternis in die Bresche traten, die pomphaft angekündigte Wandeldekoration ausfiel und das Speerwunder selbst mit Hilfe von Blitz und Dunkel versagte. Daß das Ganze szenisch ein Fiasko darstellte, schien an leitender Stelle nicht bemerkt zu werden; denn — Leipzig ist nun einmal nicht Paris — am Tag nach der Erstaufführung erzählte man sich von der im bekanntesten Weinlokal der Stadt in ahnungsloser Fröhlichkeit abgehaltenen Siegesfeier.

Interessant war an sich die Idee des Intendanten, die fünf Szenenbilder des „Parsifal" durchaus p l a s t i s c h aufzubauen, mit Ausnahme der beiden Landschaftshintergründe und des Turmgemachs; der theoretischen Konsequenz zuliebe blieb dieses in tiefe Nacht gehüllt, da es der raschen Verwandlung wegen nicht plastisch zu gestalten war. Im Zaubergarten aber trat noch das praktisch gefährliche, ja stimmungsmordende theoretische Postulat der Symmetrie und des äußersten Primitivismus hinzu; außerdem sprang hier die Ausführung von Dekoration und Kostüm vernichtend mit der Dichtung um. Da dieser zerstörte zweite Akt auf die, durch nicht genügend ausprobierte, akustisch teilweise ganz ungünstige Verteilung der Chöre beeinträchtigte Abendmahlsszene folgte, war das künstlerische Mißlingen eindeutig.

Was an der Ausstattung schön war — die Szenerie des Gralstempels und die Kostüme der Ritterschaft — haben Ihre Leser im Bilde gesehen; der „stilisierte" zweite Akt machte in illustrierten Zeitungen neben den nicht stilisierten, d. h. ordentlich gemalten anderer Bühnen die sonderbarste Figur. Es zeigt sich die unerhörte Macht des Fremdwortes; man lobt heute Prospekte in der gleichen Ausführung, die man früher bei den gedruckten Rouleaux-Bildern sah; genau dieselbe Art zu malen, die gut deutsch „gepatzt, geschmiert, geklext" hieß, genießt jetzt als „stilisiert" einen gewissen mystischen Respekt. Es gibt wohl auch Leute, die sich Prügel verabfolgen lassen, wenn man diese „dynamisch-perkussorische Lumbalmassage" nennt. „Stilisiert" war bisher ein streng umschriebener und festgelegter, höchst fruchtbarer Begriff des Kunstgewerbes, der nun ganz unberechtigt auf die Bühnenkunst auch da angewendet werden soll, wo einfach Zeit, Lust, Bezahlung oder Fähigkeit zum Fertigstellen zulänglicher Dekorationen fehlte. Der böse Engel des Intendanten, sein Mephisto („was man nicht weiß, das eben brauchte man", klagt *Faust*) wurde Prof. Engels (München), der sich, wie's heute „Brauch der Schul'", manchmal um das Textbuch gar nicht kümmerte. Nach außen hin wurde das klare Bild der Sachlage etwas verwischt durch den Umstand, daß sich selbst allererste Tageszeitungen über die hiesige Oper nicht durch Musiker oder Theaterfachleute berichten lassen. Den Nichtmusiker aber fechten selbst die weitgehendsten Entstellungen von Wagners Vorschriften nicht so hart an; selbst ein Fachblatt, das von einem solchen bedient wird, brachte den in diesem Zusammenhang ästhetisch-anarchistischen Satz, man könne nicht ehrlicher im Sinne des Bayreuther Meisters handeln, als immer neue Wege zu möglichst vollendeter szenischer Gestaltung seines letzten Vermächtnisses zu suchen, wie man in Leipzig getan. Daß man die Sache nicht durchaus ernst nahm, bewies u. a. schon der Umstand, daß man die vom nächtlichen Lager aufgescheuchten Blumenmädchen in komplizierte, arabisch-türkische Gewänder von unerträglich bunter Gesamtwirkung steckte und die oberste Solostimme

schematisch der Koloratursängerin übertrug, ohne danach zu fragen, ob deren Spiel und Erscheinung in türkischen Beinkleidern zum Geist der ganzen Szene passe. Nicht einmal bei der Haartracht der Mädchen, die vieles hätte retten können, war dieser irgendwie berücksichtigt. Von allem geschah genau das Gegenteil, wie es in der erwähnten Theaterzeitung der Oberregisseur der Oper selbst in einem durchaus sachgemäßen Artikel gefordert hatte. Gesungen wurde freilich, von *Urlus* Parsifal, den Damen *Rüsche-Endorf, Nigrini* und *Sanden*, die als Kundry wechselten, den Herren *Possony* und *Klinghammer* (Klingsor), *Kase* und gastweise *Perron* (Amfortas), *Karl Braun* (Charlottenburg, Gurnemanz) größtenteils trefflich. Aber selbst in dem von *Lohse* mit gewohnter Auszeichnung geleiteten Orchester störte gleich im Vorspiel der Mangel reiner Intonation und präzisem Unison. Die Schönheitsfehler des Morgenweckrufs, der von der Gralsburg her tönen soll, schienen gleich vom Anfang des Spiels an zu trompeten: „Laßt den ‚Parsifal' jenen Bühnen, die sich Zeit nehmen, jede scheinbare Kleinigkeit genügend auszuprobieren!"

Einen vollen Erfolg bedeutete, dank nicht zuletzt der glänzenden Leistung *Lohses* (Orchester) und Dr. *Lerts* (szenische und Spielregie) sowie der beiden Hauptdarsteller *Aline Sanden* und *Ernst Possony*, die Uraufführung von *Paul Gräners* dreiaktiger kurzer Oper „Don Juans Ende" nach dem Drama von Otto Anthes. Der einstige Mozarteumsdirektor bewegt sich hier in modernsten Bahnen; trotzdem man ihm den Kenner der Singstimme überall anmerkt, liegt der Schwerpunkt in dem mit größter Differenzierung seelischer Werte behandelten Orchester. Der Verfeinerung und Vertiefung des Textbuchs — seit dem „Tiefland" wieder einmal ein wirkliches Dichterwerk! — im Vergleich zur herkömmlichen Schablone, zeigt sich die Musik vollkommen gewachsen. Die Aufnahme bei dem musikalisches Neuland sonst leicht ablehnenden Leipziger Publikum war stürmisch begeistert, unter endlosen Hervorrufen der Hauptbeteiligten. Die Oper wird vom nächsten Jahr ab mit *Urlus* nunmehr einen Gastspielvertrag haben; seine Stelle nimmt *Willy Tosta* vom Grazer Stadttheater ein, der als Siegfried lebhaft gefeiert wurde. Bei einer Reihe mit der zu Ende gehenden Spielzeit eintretender Veränderungen, unter anderem dem Weggang von Frau *Marx-Schroth*, wird man sich da und dort vergeblich den Kopf zerbrechen, aus welchen Gründen bei uns wohl Kontrakte verlängert, nicht verlängert, geschlossen usw. wurden. Darüber sei ein andermal — geschwiegen. Denn oft ist es schwer zu vermuten.

Max Steinitzer.

Kritische Rundschau

Kassel. Die letzten Abonnementskonzerte der Königl. Hofkapelle in Kassel unter Leitung von Prof. Dr. *Beier* haben verschiedene Neuigkeiten gebracht. So stand Claude Debussy mit seinen Vorspielen „La cour des lys" und „La chambre magique" aus der Musik zu d'Annuncios Mysterium „Le martyre de Saint-Sebastien" neben Richard Straußens „Festlichem Präludium". Gewiß ein Zufall, daß diese beiden Führer der Moderne auf einem Programm standen und doch interessant wegen ihrer gegensätzlichen musikalischen Auffassungen. Im Gegensatz zu Strauß meidet Debussy jeden musikalischen Realismus und malt nur Stimmungen mit eigenartigen Klangwirkungen ohne Rücksicht auf Rhythmik und Melodie in fortlaufenden Harmoniefolgen, die unserem musikalischen Empfinden neu vorkommen und doch natürlich erscheinen. Außerdem erlebten das D dur-Violinkonzert von Tschaikowsky und die Violinsonate a moll von Max Reger mit dem Geigenvirtuosen *Felix Berber* ihre erfolgreichen Erstaufführungen. *Heinrich Zöllner* ist als Dirigent in Kassel kein Neuling mehr. Diesmal dirigierte er selbst zum erstenmal seine „neueste d moll-Symphonie No. 3, Im Hochgebirge". Die liebenswürdige Melodik Zöllners wird stets über eine versuchte Tiefgründigkeit siegen. Deshalb gelangen auch die ersten beiden Sätze am besten. Im Scherzo mahnt uns der Komponist an die Eulenspiegeleien Straußens und im Schlußsatz läßt die große Tragik keine innere Befriedigung aufkommen. — Der Philharmonische Chor hat sich unter der talentvollen Leitung des Königl. Kapellmeisters Dr. *Walter Pauli* mit einer vollständigen Aufführung des Lisztschen „*Christus*" verdient gemacht. *K.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Deutsche Opernhaus in Berlin hat den 200. Geburtstag *Glucks* durch eine Aufführung der „Iphigenie in Aulis" gefeiert. Der Aufführung lag Wagners Bearbeitung zugrunde.

— Im Goethe-Theater zu Lauchstedt ist *Glucks* „Orpheus" in der ersten italienischen Fassung aufgeführt worden. Der Bearbeiter, Dr. *Hermann Abert*, hat die Titelrolle einem Bariton (!) übertragen. Wenn Musikgelehrte sich auf das praktische Musikgebiet begeben, gibt's nicht selten ein Unglück! (Bericht folgt.)

— Die Elbinger Waldoper hat zweimal *Glucks* Orpheus und Euridike unter Leitung von Rasenberger aufgeführt.

— In Dresden ist in der Hofoper *Humperdincks* Märchenoper „Dornröschen" in der Bearbeitung als dreiaktige Pantomime aufgeführt worden. Ausführende waren Damen und Herren der Gesellschaft. Die Veranstaltung fand in Anwesenheit der königlichen Familie unter Leitung des Kapellmeisters Striegler und des Opernregisseurs d'Arnals zum Besten des Roten Kreuzes statt.

— In Mannheim ist *Massenets* Oper „Das Mädchen von Navarra", von Bodanzky, in einen Akt zusammengezogen, aufgeführt worden.

— Im Nachlaß von *Hermann Zumpe* hat sich ein musikalisches Lustspiel: „Das Gespenst von Horodin" gefunden. Das Stadthallentheater in Lübeck hat es zur öffentlichen Aufführung für diesen Sommer erworben.

— Das Scalatheater in Mailand bereitet für die kommende Saison 7 neue Opern vor: von Mascagni „Faida di Comune" und „l'Allodoletta", „Madame Sans-Gêne" von Giordano, „Notte di Leggenda" von Franchetti, „Letre Maschere" von De Lara, „Il Macigno" vom jungen De Sabata und „Fedra" von Pizzetti, letztere nach der Tragödie von D'Annunzio.

— Die musikalische Komödie „Die vier Grobiane" von *Wolf-Ferrari*, deren Uraufführung vor neun Jahren in Berlin stattfand, ist am 2. Juni in venezianischem Dialekt zum ersten Male in Italien im Teatro Lirico in Mailand aufgeführt worden.

— Es war vorauszusehen, daß nach der „Josephslegende" Paris sich mehr um die dramatischen Werke von *Richard Strauß* kümmern würde, als bisher. Paris kannte nur die „Salome". Nun ist „Elektra" von Direktor Jacques Rouché für die Große Oper in Paris und „Rosenkavalier" von den Direktoren Gheusi und Isola Frères für die Opéra Comique in Paris erworben worden. Die Aufführung der „Elektra" wird mit der französischen Uebersetzung von Gauthier-Villars, die des „Rosenkavalier" mit der französischen Uebersetzung von Jean Chantavoine erfolgen. So beginnt sich nun auch nach Richard Wagner der zweite deutsche Musikdramatiker Paris zu erobern.

— *Umberto Giordano*, der Komponist der Oper „Siberia", hält sich augenblicklich in Paris auf, um die Rollenverteilung seines neuesten Werkes „Madame Sans-Gêne" vorzunehmen. Dieses soll Anfang Februar 1915 in der Oper von Monte Carlo zur Aufführung gelangen. Giordano und Gunsbourg sind sich heute noch nicht darin einig, wem sie die Verkörperung der „Maréchale Lefebvre" anvertrauen werden. Ehe „Madame Sans-Gêne", der man bereits allerlei Gutes nachsagt, jedoch die europäische Kritik beschäftigen wird, geht sie vorerst in italienischer Sprache im New Yorker „Metropolitan Opera-House" mit Geraldine Farrar in der Titelrolle, dem Bariton Pasquale Amato als Napoleon, Martinelli als Marschall Lefebvre, unter der Leitung des Kapellmeisters Arturo Toscanini vom Stapel. *Lvn.*

— *Jean Sibelius* hat die Musik für eine Pantomime, „Scaramouche", komponiert. Die Opern in Helsingfors, St. Petersburg, Kristiania u. a. haben gleich auf die Erwerbung dieses hochinteressanten Werkes reflektiert. (Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.)

— Selim Palmgren arbeitet zurzeit an einer Oper, deren Sujet das Filmdrama „Der Student von Prag" von Hans Heinz Evers ist. Das Textbuch hat der Dichter gemeinsam mit Heinrich Noeren geschrieben. Voraussichtlich wird das Werk schon im nächsten Winter zur Aufführung gelangen. Wenn die Oper ebenso gut gerät, wie das Filmstück, dann kann die Bühne sich freuen.

— Die Leitung des *Rigaschen* Stadttheaters teilt mit, daß nach wiederholtem Ersuchen um Freigabe von Richard Wagners „Parsifal" die Zensur in Petersburg das Werk zur Aufführung endgültig verboten hat.

*

— Das III. Leipziger Bach-Fest, Das 90. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf, Das Norwegische Musikfest in Kristiania können wegen Raummangels erst im folgenden Hefte besprochen werden. Red.

— Von einem „Prima-vista-Singen in der Bugra" wird aus Leipzig berichtet. Dort will am Sonntag, den 12. Juli, der von Kirchenmusikdirektor O. Bemmann nach eigener Methode (gründliche Anschauung in Verbindung mit Motiv- und Melodiebildung) ausgebildete Kirchenchor der Petrigemeinde zu Chemnitz eine Reihe Motetten und Lieder vierstimmig vom Blatt singen. Das Notenmaterial wird von neutraler Seite besorgt und dem Chore kurz vor der Ausführung ausgehändigt. Es steht auch jedermann frei, Noten in der Besetzung 24 Soprane, 12 Alte, 8 Tenöre und 8 Bässe mitzubringen. Bedingung ist, daß die Musik im altklassischen Stil und deutlich geschrieben ist.

— In Alzey (Hessen) ist unter der Leitung des Komponisten die nach einem von Georg R. Roeß wirkungsvoll aufgebauten Text von *Fritz Erckmann* komponierte Kantate „Hallelujah" für Deklamation, Sopran- und Tenorsoli, Männerchor, Frauenchor und gemischten Chor, mit Begleitung von Harmonium und Streichquartett aufgeführt worden. Die Kantate schildert die Lage der vereinsamten Jesu-Jünger, bringt mit dramatischer Lebendigkeit die Erzählung von der Auferstehung und schließt mit einem jubelnden Finale für Soli und die verschiedenen Chöre. Die Soli wurden gesungen von Frl. Betty Aßmuth-Darmstadt und Herrn Hans Berdes-Alzey. Die Aufführung währte eine Stunde.

— In Beuthen (O.-S.) ist Brahms' Requiem mit Gertrude Foerstel (Wien) und Cornelis Bronsgeest (Berlin) unter *Gerhard Fischer* aufgeführt worden. Kurz darauf führte das gleiche Werk der bekannte Meistersche Gesangverein in Kattowitz unter kgl. Musikdirektor *v. Lüpke* auf. Der vortreffliche Geiger Otto Silhavy (Breslau) feierte zusammen mit dem Pianisten Willy Kopmann Triumphe. In der nächsten Saison bekommen wir im Stadttheater (Dir. *Hans Knapp*) ständige Oper. *Dr. F.*

— Unter dem Namen „Westdeutsches Streichquartett" hat sich eine neue Kammermusikvereinigung mit dem Sitz in Düsseldorf gebildet. Sie setzt sich zusammen aus den Herren: Kammervirtuos Hans Blume, Marcel Clerc, Adolf Siewert, Kammervirtuos Paul Ludwig.

— In Nürnberg ist unter Beteiligung vieler Musikfreunde ein Verein zur Pflege alter Musik unter dem Ehrenvorsitz des Oberbürgermeisters Dr. Geßler ins Leben gerufen worden.

— Das *Sevcik-Lhotsky-Quartett* hat einen Vertrag auf 40 Konzerte in Nordamerika geschlossen. Das Quartett wird seine Reise im September antreten.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Die Musikwissenschaft auf den Universitäten.* Die künftige Universität *Frankfurt a. M.* wird auch einen Lehrstuhl für das Gebiet der Musikwissenschaft besitzen. Prof. Dr. *Moritz M. Bauer*, Dozent am Dr. Hochschen Konservatorium, hat sich an der bereits bestehenden Akademie für das bezeichnete Gebiet als Privatdozent habilitiert. Am Samstag, den 23. Mai, hielt er seine Antrittsvorlesung über die geschichtliche Entwicklung der Programmusik. Die Vorlesung war öffentlich und, besonders auch von Damen, so stark besucht, daß der ursprünglich dafür bestimmte Hörsaal nicht ausreichte, um die Hunderte von Zuhörern zu fassen. Man mußte in einen der größten Hörsäle umwandern. Die fesselnden Ausführungen des schon durch seine Tätigkeit im Hochschen Konservatorium und seine Vorträge im Freien Deutschen Hochstift bekannten beliebten Gelehrten fanden den üblichen studentischen Beifall. Aus der zahlreichen Beteiligung, die gewiß auch der Person des Redners galt, darf indessen auf eine besondere Vorliebe der musikalischen Kreise sowohl der studierenden männlichen und weiblichen Jugend als auch der Bürgerschaft Frankfurts für die Musikwissenschaft geschlossen werden. *M.*

— *Ein Richard-Strauß-Museum in Frankfurt a. M.* Zum 50. Geburtstag von Richard Strauß hat sich der Besitzer des bekannten Musikhistorischen Museums, *Nikolaus Manskopf*, entschlossen, in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M., die die Uraufführung des „Heldenlebens" brachte, ein Richard-Strauß-Museum zu gründen, in ähnlicher Weise wie es seinerzeit Oesterlein in Wien durch Gründung eines Wagner-Museums dem Meister Wagner zu Ehren getan hat. Das Richard-Strauß-Museum soll im Laufe des Winterhalbjahres, spätestens jedoch Frühjahr 1915 eröffnet werden; es verspricht, da schon jetzt eine sehr bedeutende Anzahl Dokumente, Porträts etc. im Besitze des Veranstalters sich befindet, außerordentlich reichhaltig und anziehend für das Publikum zu werden.

— *Die wiedergefundene Rheingold-Partitur.* Unter dieser Ueberschrift veröffentlicht Dr. *E. Istel* in No. 307 des „Berl. Tagebl." einen aufsehenerregenden Artikel. Es geht daraus nichts mehr und nichts weniger hervor, als daß die von Wagner geschriebene Originalpartitur, die er Wesendoncks zusammen mit der Walküren-Partitur als „Pfand" überließ und die später an König Ludwig II. kam, seit 40 Jahren aber als verschollen galt, sich im Hause Wahnfried in Bayreuth befindet. Es fällt auf, daß diese Partitur offenbar dort geheim gehalten worden ist, trotzdem in der Oeffentlichkeit nach ihrem Verbleiben mehrfach gefragt wurde. Das Haus Wahnfried wird nicht umhin können, zu dieser Annahme Stellung zu nehmen und eine — möglichst klare und allgemein verständliche Antwort zu geben.

— *Von den musikalischen Volksbibliotheken.* Nun ist auch in *Leipzig* eine musikalische Volksbibliothek eröffnet und damit ein Unternehmen ins Leben gerufen, das zur Bekämpfung der musikalischen Schundliteratur und zur Förderung und Veredlung musikalischer Bildung und künstlerischen Geschmacks als ein zu begrüßendes Kulturwerk anzusehen ist. Justizrat Dr. *Gensel*, dem Ehrenpräsidenten der Gemeinnützigen Gesellschaft, Dr. *Paul Marsop*, der zuerst in München und seitdem in etwa zwölf anderen Städten solche musikalische Volksbibliotheken ins Leben gerufen hat, und Leipziger Kunstfreunden ist die Gründung zu danken.

— *Neue Singakademie.* In *Dresden* ist jetzt eine Singakademie unter dem Vorsitz von *J. L. Nicodé* gegründet worden.

— *Ein Kulturtheater von Volkes Gnaden.* Das Kartell der Verbände deutsch-österreichischer Bühnen- und Orchesterangestellter in *Frankfurt a. M.* hat eine öffentliche Versammlung veranstaltet, um Propaganda zur Hebung der deutschen Bühnen und ihrer Angestellten zu machen. Wie der Präsident der Genossenschaft, Gustav Rickelt (Berlin) ausführte, soll ein allgemeiner Theaterreformverein gegründet werden, der zusammen mit den deutschen Schauspielern die Lösung der sozialen und kulturellen Frage des Theaterlebens betreiben soll. Den deutschen Städten ist die besondere Aufgabe zugedacht, durch Uebernahme in eigene Regie dem „Kulturtheater" die Bahn zu brechen. Wenn es gelinge, einen solchen allgemeinen deutschen Theaterverein zu gründen, sagt Nickelt, so muß es auch gelingen, das deutsche Kulturtheater von Volkes Gnaden zu schaffen.

— *Von den Konservatorien.* Am *Essener* Konservatorium hat Direktor Torshof vom 1.—6. Juli Kurse in *Zachariaes* Gymnastiksystem für Musiker unter Leitung der Erfinderin eingerichtet. — Beim diesjährigen Wettspiel der Schüler des Konservatoriums *Klindworth-Scharwenka* in *Berlin* um den von der Firma Julius Blüthner in Leipzig gestifteten Konzertflügel ist Miß *Marguerite Mahn* aus Chicago als Siegerin hervorgegangen. — Ueber Musikferialkurse schreibt man uns aus *Wien:* In Verbindung mit dem XVI. Ferialkurs der Musikschulen Kaiser für musikalische Fortbildung und Vorbereitung zur Staatsprüfung wird der bekannte Berliner Musikpädagoge Dir. *Max Battke* einen dreiwöchigen Methodikkurs mit praktischen Uebungen für Schulgesang, Gehörbildung und Musikdiktat und Dir. *Rud. Kaiser* einen Kurs für Klavier-Methodik (Einführung in die Unterrichtspraxis für Elementar- und Mittelstufen) abhalten. (Näheres siehe im Inseratenteil des heutigen Heftes.)

— *Viertelston-Musik* Wir werden um Aufnahme nachstehender Zeilen gebeten: Durch die Presse geht folgende Notiz: „Der bekannte Musikfachmann *Willy Möllendorff* hat soeben das Patent für ein Viertelton-Klavier zur Anmeldung gebracht, dessen Prinzipien er gleichzeitig in einem Buche ‚Perspektiven der Viertelmusik' erläutert. Das Möllendorffsche Patent läßt sich auch auf die Orgel übertragen." — Lehrer *Georg Mager* in Aschaffenburg-Damm hat nun aber bereits unterm 17. April 1912 mit Gebrauchsmusterschutzrolle No. 506 093 ein Vierteltonharmonium patentiert erhalten. Nach Helmholtz ist das Harmonium das geeignetste Studiumsinstrument für die Lösung akustischer Probleme. Deshalb ist auch das Vierteltonharmonium das zur Bearbeitung der immer aktueller werdenden Viertelstonforschung das zweckmäßigste Experimentierinstrument.

— *Preiserteilung.* Beim Wettbewerb des galizischen Musikvereins „Echo" ist unter 47 Kompositionen der Preis dem Komponisten *Felix Nowowiejski* für den Männerchor a cappella, „Danae", zuerkannt worden. Der Text der Komposition ist nach einem Trauergesang von Simonides auf Keos, deutsch von Emanuel Geibel, polnisch von Michael Wyszynski.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Die Universität Oxford hat *Richard Strauß* beim Fest der Encoenia den Ehrendoktor der Musik verliehen, eine sehr selten verliehene Auszeichnung. (Richter, der sie erhielt, trug bei dieser Gelegenheit den Doktormantel, den Haydn ein Jahrhundert vorher anhatte.) — *Marie Wieck*, die Schwester Clara Schumanns, hat vom König von Sachsen den Titel einer „Professorin der Musik" erhalten. — Dem Komponisten *Jean Louis Nicodé* ist vom König von Sachsen das Offizierskreuz des Albrechts-Ordens verliehen worden. — *Sigfrid Karg-Elert* ist vom Senat des Royal College of Organists zu *London* zum Ehrenmitglied (Honorary Member) ernannt worden. — Kammervirtuos *Karl Koch*, erster Solo-Flötist der Königl. Hofkapelle in *Stuttgart*, ist am 1. Juli in den Ruhestand getreten und hat die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens erhalten. — Dr. *Carl Ludwig Lauenstein* in *München* ist vom Großherzog Friedrich Franz IV. von Mecklenburg-Schwerin die „Silberne Medaille für Wissenschaften und Künste, am breiten, roten Bande, um den Hals zu tragen", verliehen und persönlich überreicht worden.

— Der durch *Ernst von Schuchs* Ableben freiwerdende Dirigentenposten an der *Dresdner* Hofoper wird vorerst nicht besetzt werden (in einer Meldung stand zu lesen, daß zurzeit

keine geeignete Kraft vorhanden sei!). Dagegen ist Kapellmeister *Reinerl* von der Budapester Hofoper auf zwei Jahre für die Dresdner Hofoper verpflichtet worden. Reinert ist kaum 26 Jahre alt.

— Als Nachfolger von Professor Dr. *Fritz Stein*, der, wie berichtet, in Meiningen an Max Regers Stelle tritt, ist *Hermann Poppen* aus Heidelberg zum Universitätsmusikdirektor in Heidelberg ernannt worden.

— *Theodore Spiering* ist an Stelle des nach Königsberg i. Pr. berufenen Dr. Siegel als Dirigent des Neuen Berliner Tonkünstlerinnen-Orchesters gewonnen worden.

— Als neuer Theaterdirektor in *Halle a. S.* ist unter 70 Bewerbern Direktor *Leopold Sachse* vom Stadttheater Münster vorgeschlagen. Sehr bekannte Direktoren hatten sich zu dem Posten gemeldet; in die engere Wahl kamen: Dr. Johannes Maurach (Essen), Otto Maurenbrecher (Cottbus) und Sachse. Die Wahl bedarf noch der Genehmigung der städt. Behörden. *Kl.*

— *Richard Rettich*, der in der Glanzzeit des Münchner Kaim-Orchesters als erster Konzertmeister wirkte und dem Konzertvereins-Orchester als sozusagen außerordentliches Mitglied bei den Löwe-Konzerten angehörte, hat den Ruf als erster Konzertmeister an das neu gegründete Kaim-Orchester in seiner Heimatstadt *Stuttgart* angenommen.

— *Thila Plaichinger* hat sich im Kgl. Opernhaus zu Berlin als „Elektra" verabschiedet. Die Künstlerin geht auf Urlaub, um zur Stätte ihrer langjährigen Wirksamkeit nicht mehr zurückzukehren. Sie hat die Absicht, der Bühnentätigkeit für immer zu entsagen.

— Der Komponist *Philipp Rüfer* hat am 7. Juni in *Berlin* seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert. Als Sohn eines deutschen Organisten in Lüttich geboren, kam er, nachdem er seine Studien auf dem Konservatorium seiner Vaterstadt und in Leipzig vollendet hatte und kurze Zeit als Musikdirektor in Essen tätig gewesen war, 1871 nach Berlin. Hier lebt er als Mitglied des Senats der königlichen Akademie der Künste und hauptsächlich pädagogisch wirkend.

— Die Klage der Frau Kapellmeister *Isolde Beidler* gegen ihre Mutter, Frau Cosima Wagner, auf Anerkennung der Vaterschaft Richard Wagners ist durch Urteilsverkündung des Landgerichts Bayreuth kostenpflichtig abgewiesen. Das Gericht hat mit diesem Urteilsspruch der Ansicht Ausdruck gegeben, daß Frau Beidler zivilrechtlich als Tochter Hans v. Bülows zu gelten habe.

— Professor *Thodes* Ehe mit Daniela von Bülow, der Tochter Hans von Bülows und Cosima Liszts, ist dieser Tage geschieden worden.

— In Berlin ist am 30. Mai der Direktor der Musikabteilung der Königl. Bibliothek, Professor *Albert Kopfermann*, im Alter von 68 Jahren gestorben. Ein in der Stille emsig schaffender Gelehrter ist mit ihm dahingegangen, der mit rastlosem Eifer und unermüdlicher Liebenswürdigkeit sein verantwortungsvolles Amt versah.

BESPRECHUNGEN

Richard Strauß von *Max Steinitzer*. In neuer, umgearbeiteter Auflage liegt das Werk des „ersten Strauß-Biographen", Max Steinitzer, vor uns. (Verlag von *Schuster & Löffler*, Berlin. Preis geh. 4 M., geb. 5 M.) Die Dreiteilung: Leben, Charakter, Werke ist in der Neubearbeitung durch eine einheitlich fortlaufende und unter Wegfall aller zahlreichen Anmerkungen (die zum Teil in den Text verarbeitet sind) fließend lesbare Gestaltung, eine eigentliche Biographie, ersetzt. Die Entwicklung des künstlerischen Charakters wie die Entstehung der einzelnen Werke wird dadurch zum integrierenden Bestandteil der äußerlich ja ungemein einfachen Lebensumstände; als Hauptinhalt des Buches ergibt sich die Darstellung der inneren Reaktionen von Strauß auf alle Zeitströmungen, literarischen Erlebnisse und vor allem auf die persönlich-künstlerischen Einflüsse durch den näheren Verkehr mit hervorragenden Zeitgenossen. Die ziemlich genaue Analyse der Werke ist mit in diesen Verlauf hineingenommen. — Es ist dem Verfasser zum Vorwurf gemacht worden, daß eine Strauß-Biographie verfrüht sei. Dieser Vorwurf ist aber nicht stichhaltig. Es handelt sich nicht um ein Werk, das, wie soviel Schriften der Anti-Straußianer, den Anspruch auf ein abschließendes, allgemein gültiges Urteil erhebt. Steinitzer hat in seinem Buche eine Basis gegeben. Es ist mit ebensoviel Geist wie „Takt" geschrieben und ist ein wertvolles Buch geworden, das wir nicht nur den Freunden der Straußischen Kunst, sondern darüber hinaus allen empfehlen, die für die Entwicklung der Musik und ihrer vornehmsten Vertreter überhaupt Interesse haben.

Max Steinitzer: *Straußiana und Andres*. Ein Büchlein musikalischen Humors, meist mit und selten ohne, ernsthaft für und scherzhaft gegen Dr. Richard Strauß. Schon dieser Titel des im Verlage von *Carl Grüninger* in Stuttgart erschienenen Büchleins zeigt den Schalk im Verfasser; es steht aber nicht bloß Lustiges darin, der weit bekannte und anerkannte Autor der „Musikalischen Strafpredigten" versteht es, sehr ernsthafte und nachdenkliche Dinge mit der Miene des „Humoristen" vorzutragen. Wir machen auf die Schrift, die von Publikum und Presse gut aufgenommen worden ist, heute von neuem aufmerksam (Preis 1.60 M.).

Neue Klaviermusik.

Ezio Camussi: 5 *Pezzi lirici*: Preludio (1 M.), Gavotta (1.30 M.), Aria und Intermezzo (je 1.30 M.), Burlesca (1.30 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand* und *Leipzig*. Ein Tondichter von Gemüt und Temperament, Erfindungsgabe und selbständiger Beherrschung der modernen Harmonik spricht aus diesen Klavierstücken, die, verschiedenartig im Charakter, aber fast gleichwertig, was ihren musikalischen Gehalt anbelangt, tüchtigen Klavierspielern Freude machen werden.

C. A. Bossi: 5 *morceaux pour Piano* (Menuet, Sérénade, Barcarole, Valse galante, En s'amusant, à 1.30 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand* und *Leipzig*. Lauter anmutige, leichte Stücke, besonders der Walzer, die Barkarole und die Serenade von gewinnendem, melodischem Reiz.

G. Mici: *Bozzetti caratteristici per Pianoforte* (Sulla Sera, presso la culla, frammento, piccolo spazza camino mendicante, pierro ubriaco, la quiete sui monti, à 1.30 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand* und *Leipzig*. Der Komponist bewegt sich mit Sicherheit auf dem Boden der modernen Harmonik und wenn auch hier und da etwas Gesuchtes, Gekünsteltes zutage tritt, so geht doch ein feiner melodischer Zug durch diese Klavierstücke. Man höre nur das stimmungsvolle „Am Abend" und die Berceuse mit dem reizvollen Anfangsmotiv. Ein humorvolles, kleines Charakterstück schildert den Schornsteinfegerjungen bei seiner Arbeit. Es sind abseits vom gewohnten Wege liegende und doch zum Teil recht dankbare Vortragsstücke.

Ettore Bosio: 5 *Pezzi per Pianoforte* (Capricciosa, Entre nous, Scherzo Danza, Fadinho portuguez, Minuetto, à 1.30 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand* und *Leipzig*. Der Komponist präsentiert sich hier als ein Tonpoet von Geschmack und tüchtigem Können. Entschiedenen Vorzug verdient unter diesen Stücken die kleine Idylle „Entre nous" und das flotte Scherzo. Die portugiesische Canzonette bildet ein nicht zu schwieriges, hübsches und wirksames Vortragsstück.

Mario Montico: *Nuances et Rythmes*: Barcarolle nocturne (1.30 M.), Valse (1.75 M.), Impromptu (2 M.), Elégie, Mazurka (je 1.30 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand* und *Leipzig*. Zweifellos bedeutende Tonstücke, die von musikalischer Energie und Erfindungsgabe zeugen. Da, wo sich der Komponist nicht allzu schroffe Harmonieschritte und Akkordmischungen erlaubt, wird er auch auf weniger modern gerichtete Hörer Eindruck machen. Von eigenartigem Reiz ist die Barkarole, und zugleich von großer harmonischer Kühnheit. Aber noch wirksamer wird sich der Walzer erweisen, ein originelles Klavierstück voll feiner melodischer Züge.

G. Frugatta: *Preparazione al Gradus ad Parnassum* (3 M.). Verlag von *Carisch & Jänichen, Mailand*. Diese 34 Etüden bietet der Autor dem Schüler zur Vorbereitung auf das Studium von Clementis berühmtem Uebungswerk. Wiewohl zu bemerken ist, daß die Etüden auf modern harmonischer Grundlage aufgebaut sind und auch teilweise schon sehr große Anforderungen an den Schüler stellen, so darf das Werk doch als ein wertvoller Beitrag zur pädagogischen Klavierliteratur bezeichnet werden. *Dr. A. Schüz.*

Unsere Musikbeilage zu Heft 19 bringt, dem Gedenktage entsprechend, drei ausgesuchte Stücke von *Gluck*: Gavotte aus Don Juan, Zug der Priester aus Alceste, Brillante aus dem Don Juan. Professor *Heinrich Schwartz* in München hat sie in bekannter vorbildlicher Weise für Klavier gesetzt. Bei schöner Klangwirkung haben sie den Vorteil leichter Spielbarkeit. — An zweiter Stelle steht eine Ariette der Klandine aus Glucks „musikalischem Schwanke" Der Zauberbaum. Näheres darüber sagt der Aufsatz im Gluck-Hefte. Gewisse Aehnlichkeiten mit der berühmten Orpheus-Arie: „Ach ich habe sie verloren", sind interessant. Der ganze Klavierauszug (3.50) ist bei *Georg D. W. Callwey* in München erschienen, worauf Interessenten aufmerksam gemacht seien. Die vorliegende Nummer ist mit freundlicher Bewilligung des Verlags abgedruckt.

Als **Kunstbeilage** überreichen wir heute unseren Lesern ein Bild von *Christoph Willibald Gluck*.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 20. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 2. Juli, des nächsten Heftes am 16. Juli.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

H. L., Lehrer. Wenn Sie die neue Musikalische Volksbibliothek meinen, so werden Sie im heutigen Hefte eine aufklärende Notiz finden.

H. Pf. in F. Wie Sie als Abonnent wissen werden, beantworten wir derartige Fragen nur im Briefkasten, nicht schriftlich. Ohne nähere Angabe, wann ungefähr die Notiz erschienen ist, können wir Ihnen leider nicht dienen.

A. E., Sem. Daß Sie Abonnent sind, kommt für den Artikel nicht in Betracht. Wir werden Ihnen zur gegebenen Zeit Nachricht zukommen lassen.

Literatur für die Violine allein. Auf die verschiedenen Zuschriften folgt im nächsten Hefte Antwort.

E. K. Wir bedauern, Ihnen in diesem Falle nicht dienen zu können, da die Redaktion der „N. M.-Z." kein Institut für Uebersetzungen ist. — Eine Beschreibung über den heutigen Notendruck finden Sie in No. 10 des Jahrgangs 1907 der „N. M.-Z." Es empfiehlt sich, das Verzeichnis von Aufsätzen vom Verlage Carl Grüninger in Stuttgart kostenlos kommen zu lassen. Ein interessantes Nachschlagebuch.

Tonkunst. Sobald Ihre Kompositionen bei uns eingegangen sind, werden sie auch in der Rubrik „Neue Musikalien" veröffentlicht. Ohne Exemplar wird keine Notiz aufgenommen.

W. L. in R. Wenn Sie Lust und Liebe zur Sache haben und das Geigenspiel nur als Laie pflegen wollen, so können Sie getrost wieder anfangen. Mit 36 Jahren ist man überhaupt nicht „zu alt". Wir bitten, unsere Besprechungen genau zu verfolgen. Mehr als dort steht, kann der Briefkasten auch nicht sagen. Versuchen Sie es mit Eccarius-Sieber: Einführung in das Lagenspiel. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. Preis 2 M. Wir raten Ihnen aber dringend, ohne Lehrer nicht wieder zu beginnen. Heute sind ja auch die Verhältnisse in Ihrer Stadt besser.

R. in Sch. Lesen Sie die Artikel über Programmusik in der „N. M.-Z.", z. B. Heinz Tiessen in Heft 8 dieses Jahrgangs. Dann hat Otto Klauwell ein Buch geschrieben: Programmusik, Breitkopf, 7 M.

H. L., R. Lieder für festliche Gelegenheiten (Silberne Hochzeit). Verlag von P. J. Tonger in Köln a. Rh.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Juni.)

J. Kr., St—bach. Ihre beiden Stücke werden den Forderungen eines guten Männerchorsatzes nicht in allem gerecht. Jeder Chorleiter kann Ihnen Ihre Fehler bezeichnen und begründen. Den 2. Baß führen Sie in die Tiefen eines Orgelbasses.

Lo. Da. Höf. Sie doktern zuviel an Ihren Entwürfen. Je mehr Varianten Sie ersinnen, um so unsicherer fühlen Sie sich in Ihrem Urteil. Der Ihnen auch von anderer Seite bestätigte günstige Eindruck Ihres gewandt gesetzten Abendgebets darf Sie zu weiteren Taten ermutigen. Aber nur nicht pedantisch sein. Manche Abänderung war gar nicht nötig, bedeutet jedenfalls keine Verbesserung. Gruß!

K. H., L—s. Ihr Walzerzyklus entspricht den Forderungen einer guten Tanzmusik

gewöhnlichen Genres. Warum schließen Sie denn in E dur, da doch A dur die Haupttonart ist?

F. Sch. W. 25. Als Musikenthusiast werden Sie bei eingehenden fachlichen Studien wohl auch den Weg zur schöpferischen Betätigung finden. Die eingesandten Versuche sind unbedeutend und fehlerhaft, lassen also ein sicheres Urteil über Ihre Begabung nicht zu. Wer z. B. erst zu buchstabieren anfängt, leistet damit noch keine schriftstellerische Talentprobe.

Königsberg. Streichen Sie in der Einleitung Ihres schmucken Liedchens den Schlußtakt. Ein zweitaktiges Nachspiel fehlt noch. Bei wiederholter Durchsicht werden Sie da und dort im Begleitsatz noch etwas zu verbessern finden. Aussicht auf Annahme ist leider nicht vorhanden.

P. E—ler, Schönl. Eine formlose, taube Blüte, die berechtigte Zweifel über den Erfolg Ihres autodidaktischen Studiums erregt. Sie sollten nach einem Buch wie Weinberger (Harmonielehre) arbeiten und erst später auf R. zurückkommen. — Jene Etüdennamen sind willkürliche Erfindungen und werden darum auch in keiner Ausgabe beachtet. — Verlangen Sie Kataloge unter Angabe Ihrer besonderen Wünsche; siehe auch die Rubrik „Neue Musikalien" auf dem Umschlag von Heft 18 der „N. M.-Z.".

W. Z., Erf. Wenn Sie sich die Mühe geben wollten, Ihre Notenbilder weniger flüchtig zu skizzieren, würden Sie auf manches Ungereimte selber stoßen. Was Sie als Tonsetzer leisten, ist wohl weniger durch theoretisches Studium, als durch fleißiges Spielen erworben. Gute Veranlagung scheint vorhanden zu sein.

E. H—se, K. Aus Ihrem Allegro spricht der gewiegte Musiker. Im 17. Takt erwartet man nach dem Hauptsatz einen kontrastierenden Gedanken, einen sogen. Seitensatz. Schluß- und Durchführungssatz sind klassischen Mustern gut nachgebildet. Sonatenausgaben wie die von Stark und Faißt (Ausgabe Cotta), Herm. Kipper (Ausgabe Tonger) könnten Ihnen zum Fingerzeig für den Aufbau von Sonaten- und Rondoformen dienen, da dort die Sätze nach ihren größeren Umrissen disponiert sind.

A. H. 85. Ihre melodramatisch behandelte Weihnachtsfantasie bietet in den eigenen illustrativen Zutaten eine ziemlich oberflächliche Musik. Als wirksame Stützpunkte erweisen sich die befriedigend behandelten Choräle und Arien, so daß das Ganze in anspruchslosen Kreisen einigen Gefallen erregen wird.

O. W., Dr. Witzig und fein.

Dich loben wir. Ihr geistliches Chorwerkchen hat Charakter. Der klug behandelte Satz verbürgt eine wirksame Steigerung; nur der Schluß mit der entlehnten Choralschlußzeile im ersten Baß wirkt matt. Die Tenöre müßten höher gesetzt werden.

W. H., Hdbg. Wenn Ihr Notensatz weniger schwülstig und üppig wäre, müßten Ihnen seine Unklarheiten, worunter er leidet, zum Bewußtsein kommen. In „Verlassen" lassen Sie sich zu unnötigen Phantastereien verleiten. Der Gesang ist schlecht deklamiert. In H. gäbe es doch Gelegenheit genug zur Disziplinierung Ihres Talents.

x + y. Man gewinnt den Eindruck, daß Sie sich überfordern. Sie müßten sich zunächst innerhalb der Grenzen Ihres geistigen Besitztums bewegen. Zu einem gründlichen Studium der Fuge scheinen Sie nicht gekommen zu sein, sonst wäre die Einführung des Themas nicht so problematisch ausgefallen. Der Gefährte müßte hier tonal beantworten, warum? Auch der weitere Verlauf befriedigt nicht. „Leise zieht" hat nicht gewöhnliche Feinheiten. Der erste Gesang ist ebenfalls nicht ohne empfindungstiefe Momente.

Kunst und Unterricht

Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw.
Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.	1914 Heft 20

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Beethoven-Literatur der letzten zwei Jahre (1913–1914).

Zusammengestellt und besprochen von EMERICH KASTNER (Wien).

Herr Redakteur Oswald Kühn hat den Wunsch geäußert, ich möge über die Beethoven-Literatur der letzten Jahre einen allgemeinen Ueberblick verfassen. Nachdem ich in meiner Beethoven-Bibliographie, die 1913 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist, bereits Rechenschaft über die erschienenen Werke und Zeitungsartikel abgelegt habe, so bleibt mir nur übrig, sowohl die bisher eingelaufenen Nachträge für die Jahre 1913 und 1914 zu registrieren, als auch mehrere, seit der Zeit des Abschlusses dieses Werkes neuerschienene Bücher und Aufsätze in Kürze zu notieren und teilweise auch zu kritisieren.

Im Jahre 1913.

Von den Erscheinungen dieses Jahres sind bereits in meiner Bibliographie verzeichnet: „Die Stadt der Lieder", enthaltend den Liebesroman Schuberts und Beethovens (Xenienverlag), der Aufsatz von Max Friedländer „Deutsche Dichtung in Beethovens Musik" im Jahrbuche der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1912, die zwei Werke von Dr. Thomas San Galli über Beethoven, das eine als einführende Studie zur Ausgabe der Universaledition, das andere, selbständige Werk aus dem Verlag von R. Piper in München und das Buch Felix von Weingartners: „Die Symphonie nach Beethoven". Seit der Herausgabe der Bibliographie erschienen die „Erläuterungen" zur Eroica und c moll-Symphonie, von Th. Eylert, beide im Verlag R. v. Acken. Ferner ist der erste Band von Dr. von Frimmels „Losen Blättern zur Beethoven-Forschung" komplett geworden (Gerold & Comp.), der eine Fülle von geistreichen Forschungen und wertvollen Dokumenten zu Beethovens Leben darbietet. In englischer Sprache sind als Neuauflagen zu verzeichnen: Beethoven: a critical Biographie von Vincent d'Indy (Boston), die Studie über Beethovens neun Symphonien von Hector Berlioz (London), Vier große Musiker (Bach, Mozart, Beethoven und Mendelssohn) von Bertha Bush (Chicago), The growth of music, II. Teil: the age of the Sonata from Bach to Beethoven von H. C. Coller (Oxford). Aus dem Deutschen ins Russische übertragen wurden: „Beethovens Symphonien" von W. Ogolievetz (Kiew), „Beethovens Leben" von Romain Rolland durch S. Tarasoff (St. Petersburg). Otto Hauser brachte im selben Jahre eine deutsche Uebersetzung des dänischen Buches: „Beethovens IX. Symphonie" von Holger Drachmann, auch erwähne ich hier gleich ein schwedisches Werk: „Skilda tiders musikmästere" (Händel, Beethoven, Chopin etc.) von Ina Lange (Stockholm). Zu den wertvollsten Neuheiten des Jahres zählt jedenfalls das bei Wilhelm Engelmann in Leipzig als Faksimile veröffentlichte Prachtwerk: „Beethovens eigenhändiges Skizzenbuch zur 9. Symphonie", eine höchst interessante, originaltreue Lichtdruck-Kopie. Ferner „Erinnerungen an Beethoven von 140 seiner Zeitgenossen", gesammelt von Friedrich Kerst (Stuttgart, Julius Hoffmann[1]). Gustav Nottebohms thematisches Verzeichnis der gedruckten Werke L. v. Beethovens, ein Standardwerk, das leider seit dem Jahre 1868 nicht wieder gedruckt wurde, lange Zeit vergriffen und nur im Antiquarhandel um hohen Preis zu erlangen war, gaben die Originalverleger Breitkopf & Härtel in einem dankenswerten anastatischen Neudruck heraus. Sehr instruktive Ausgaben der letzten Sonaten Beethovens vermittelte uns Herr Dr. Heinrich Schenker, wovon das erste Heft, die Sonate op. 109, E dur, in der Universalbibliothek zu billigem Preise erschienen ist. Verschiedene illustrierte Werke wären noch zu erwähnen: Karl Bauers „Charakterköpfe zur deutschen Geschichte" (Teubner), „Franz Schuberts Leben" von Otto Erich Deutsch (Verlag Müller), das einiges über Beethovens Tod enthalten soll, und die illustrierte Geschichte der Musik von Hans Merian (Spamer). Einige poetische Darstellungen, unter andern „Motiv aus Beethoven" von Ottokar Březina fand ich im „Bunten Buch" (Leipzig, Kurt Wolff), in Georg Groddecks „Hin zur Gottesnatur", 3. Auflage, S. Hirzel und in Thomas San-Gallis: „Beethovens geliebte Frauen" (Xenienverlag). Camille Hoffmanns: „Dokumente des Herzens" (Bong & Comp.) bringen Seite 222 unter dem Subtitel: „Sinfonia pathetique" den Brief an die unsterbliche Geliebte. Die alte Novelle von Johann Peter Lyser liegt in einem, von L. Frankenstein besorgten, Neudruck „Vater Doles und seine Freunde" im Hausbücherverlag (Berlin) wieder vor mir. Die Aufsätze von A. B. Marx über Beethoven hat Ludwig Hirschberg im Verlage Gadow & Söhne, Hildburghausen, der Vergessenheit entrissen, und auch Elise Polko ist mit der 4. Ausgabe ihrer musikalischen Märchen (Barth in Leipzig) neuerdings auf dem Plane erschienen. Schließlich wäre noch zu erwähnen, daß der Brüssler Maurice Kufferath eine vortreffliche Uebersetzung

[1] Auf dies Buch möchten wir den Liebhaber noch besonders hinweisen. Red.

des „Fidelio“ bei Breitkopf & Härtel erscheinen ließ, die konform mit dem Originalwerke zu sein scheint. Nun registriere ich noch das Programmbuch zum XI. Kammermusikfest in Bonn mit einem Aufsatze von Dr. Ludwig Schiedermair: „Beethoven und die französische Revolutionskunst“, geschmückt mit einem Blatte des Faksimiles zum Ritterballett des Grafen Waldstein.

Unter den Zeitungsartikeln dieses Jahres wären hervorzuheben: „Beethovens Missa solemnis und die katholische Liturgie“ von Alfred Schnerich (Musik Bd. 48, S. 150), ein Aufsatz über Silotis metrische Auslegung des Scherzos in Beethovens 7. Symphonie von Max Steinitzer (Signale No. 40). „Der Stimmungsgehalt in der 7. Symphonie“ von Dr. Alfred Ebert (Musik Bd. 47, S. 31), sowie „Beethoven und Anton Reichardt“ von Ernst Brücken (ebendaselbst Bd. 46, S. 341). „Die Eroicagasse“ von Alois Ulreich (Neues Wiener Tagblatt, 26. Mai), Beethovens Aufenthalt in Heiligenstadt behandelnd, macht uns mit dem seinerzeitigen Wohnhaus des Meisters vertraut, Dr. Chitz berichtet über Beethovens Prager Zeit im Jahre 1796 (Deutsche Arbeit), über die erste Aufführung der 9. Symphonie in Berlin schreibt Martin Jacobi (Vossische Zeitung vom 18. Januar). Von Beethovens Aufenthalt in Berlin erzählt uns Adolf Weismann (Allgem. Musikzeitung No. 17). Dr. Friedrich Wellmann schildert uns des Meisters Beziehungen zu Bremen (Musik, Bd. 49, S. 279). Einen Artikel: „Beethoven-Schlüssel“ finde ich in der Grazer Tagespost am 19. Dezember, der Pester Lloyd vom 22. März brachte einen, „Beethoven“ betitelten Aufsatz von Edith von Terey, und eine kleine Plauderei: „Beethoven als Sprachreiniger“ war in der Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereines am 6. September von Hermann Seeligers Feder zu lesen. Friedrich Kersts „Erinnerungen an Beethoven“ regten „Ignotus“ zu einem Artikel an, der am 18. Dezember im Neuen Wiener Tagblatt erschien, und die heitere Erzählung „Ein Damensouper bei — Beethoven“ (mit Karoline Unger und Henriette Sontag) wurde durch „S. L.“ in derselben Zeitung am 8. Juni aufgefrischt. Briefe Beethovens an Bernard, E. T. A. Hoffmann, Steiner und Schindler waren abgedruckt in der Musik Bd. 49, S. 147, und das Schlußheft des obenerwähnten ersten Bandes von Frimmels „Losen Blättern“ enthielt ebenfalls Briefe Beethovens an V. Meißel, an Bernard (?), an Haslinger und an Erzherzog Rudolf (nach Prof. R. Wallaschek), einen orientierenden Artikel über Ignatz und Leopold Sonnleitner, sowie einen Aufsatz des letzteren über Beethoven und Paër.

Eine sehr hübsche Novelle (Ein Tag in St. Ludwig) von Alfred Heuß, wozu der geistreiche Aufsatz von Hector Berlioz im 2. Bande der Orchesterabende (im Brief des Shetland an Xylef) und zwar die Beschreibung der musikalischen Stadt Euphonia zu Gevatter stand, brachte die Musik im Bd. 46, S. 131, und ein Gedicht, „Beethoven-Sonate“ betitelt, von Hugo Salus erschien in Velhagen & Klasings Monatshefte vom Mai und ist zu poetisch empfunden, als daß ich mir's versagen könnte, es hier zu reproduzieren:

Wir saßen entrückt, ganz klangberauscht,
Meister Ludwig hatt' uns erkoren,
Da ward unsern Seelen, die ihm gelauscht,
Sein hymnischer Segen geboren.

Wir schlossen die Lider, als ob seine Hand
Sanft unsre Stirnen berühre
Und uns weit in ein unirdisch Land,
In seinen Himmel entführe.

Doch als sein Adagio zärtlich ward,
Liebe mit Sehnsucht verbunden,
Da hat dein Finger, unsäglich zart,
Meine offene Hand gefunden.

Deine Hand in der meinen, wie ein Kind
In der Wiege, so laß sie liegen.
Andante. Auf Tönen, die in uns sind,
Beginnt sich die Wiege zu wiegen.

Als Anregung zu den, 1914 nach langjähriger Pause wieder aufgeführten Werken Beethovens („Schlacht bei Vittoria“ und „Der glorreiche Augenblick“) sind die warmfühlenden Worte von Dr. Eugen Wrany in der Wiener Sonn- und Montagszeitung 1913 am 15. September dankbarst zu verzeichnen und auch die Reproduktion des Modells für das Beethoven-Denkmal in Karlsbad, das die „Neue Musik-Zeitung“ im Oktoberheft brachte, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Jene Beethoveniana, die in dieser Zeitung zur Veröffentlichung gelangten, nenne ich nicht, da dieselben den Lesern des Blattes ohnehin bekannt sein dürften.

Im Jahre 1914.

Von Beginn dieses Jahres an habe ich notiert: einen sehr interessanten Artikel von Dr. Max Unger „Ueber einige unbekannte, vererbte Stichfehler in Beethovenschen Symphonien“, der sich im 29. Jahrgang des deutschen Musikerkalenders der Firma Max Hesse in Leipzig befindet. An Neuauflagen sind mir zugekommen: eine Broschüre „Haydn, Mozart, Beethoven“ von Karl Krebs, die schon 1906 in einer Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ als Band 92 bei B. G. Teubner in Leipzig erschienen war, und eine Biographie Beethovens von Freiherr von der Pfordten, die zu beiläufig gleicher Zeit wie Band 17 eines anderen Sammelwerkes: „Wissenschaft und Bildung“, Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens, im Verlage von Quelle & Meyer ebenfalls zur Ausgabe gelangte. Der Xenienalmanach brachte um die Jahreswende den bekannten Brief Beethovens an die unsterbliche Geliebte zum erneuerten Abdruck. Der laufende Jahrgang 1913—1914 der „Musik“ hat bereits zirka 6 größere Artikel zur Beethoven-Literatur beigesteuert, wovon sich der eine („Beethoveniana“) von Prof. Theodor Müller-Reuter in Krefeld, dem Verfasser des überaus wertvollen Werkes „Lexikon der deutschen Konzertliteratur“, von dem leider bisher nur der erste Band vollendet wurde (bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig), über eine ganze Reihe von Nummern ausdehnt (Heft 7—8). Der Pausentakt in der V. Symphonie c moll gab dem einstigen und unvergeßlichen Wiener Hofoperndirektor Felix von Weingartner Anlaß zu einer interessanten Betrachtung, ob dieser gewaltige Pausentakt auf einem Irrtum oder Schreibfehler Beethovens beruht; woran sich eine Polemik mit Emil Liepe und Fritz von Steffen, beide in Berlin, knüpfte. Ein Schwede, Herr Artur Rydin in Gefle, benützt die von Wegeler geschilderte Probe von Beethovens C dur-Konzert zu der Erörterung, ob der Komponist wirklich den Klavierpart in Cis oder H gemeint hat, oder ob er die Umstimmung der Orchesterinstrumente anordnete. Ueber die Aufführung der Orchesterwerke des Meisters spricht das Wiener Fremdenblatt vom 1. März, und zwar in einem Artikel von Ferréol „Das Palais Rasumóvsky vor hundert Jahren“, und Dr. Theodor von Frimmel, unser überaus geschätzter Beethoven-Forscher, nimmt gelegentlich der Aufführung der selten gehörten „Schlacht bei Vittoria“ das Wort, um im „Neuen Wiener Tagblatt“ am 2. März einen Brief Beethovens an Redakteur Hartmann und eine Anzeige des Meisters de dato Dezember 1815 zu kommentieren. Mit verschiedenen „Eingesendet“ Beethovens selbst (2. und 24. Januar 1813) macht uns die Wiener Abendpost vom 6. und 9. Januar bekannt, während die Kantate „Der glorreiche Augenblick“, wiederaufgeführt am 7. Mai durch den Orchesterverein in Wien, den Nachfolger des kürzlich verstorbenen Kritikers Dr. Robert Hirschfeld zu einem, mit „K“ (Kralik) unterzeichneten Artikel über den Dichter Weissenbach und zu einer Würdigung desselben in diesem Blatte veranlaßte. In ersterem der oberwähnten „Eingesendet“ Beethovens aus dem Jahre 1813 ist die Notiz zur „Wiederholung der Aufführung der Komposition über Wellingtons Sieg bei Vittoria, wozu die Eintrittsbillette täglich auf dem Kohlmarkte im Comptoir des Freiherrn von Pasqualati für das Parterre zu 2 und für die Galerie zu

3 Gulden zu haben sind", enthalten — in letzterem die Danksagung des Meisters in auffallender Antiqua im Intelligenzblatte der k. k. Wiener Zeitung. — Im Neuen Wiener Journal vom 15. Februar wird die (auch in die „N. M.-Z." übernommene) heitere Anekdote wieder erzählt, daß ein in England konzertierendes Pariser Orchester anläßlich der Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre durch die gewaltsame Verhinderung des Solotrompeters in arge Verlegenheit geriet. Dieser unglückselige Trompetenbläser war im Hofe des Konzerthauses postiert, und als er eben sein Solo beginnen wollte, faßten ihn mit wuchtigen Händen zwei „Policemen" und hinderten ihn an seinem Vorhaben, da er nach ihrer Meinung „mit seiner Trompete das schöne Konzert stören wollte." — Das neunte Nikolai-Konzert der Wiener Philharmoniker benützte Max Kalbeck im Neuen Wiener Tagblatt vom 5. Mai, um auf die Chorfantasie op. 80 im Gegensatz zu der ihr folgenden Symphonie op. 125 hinzuweisen. Seit dem 9. Mai ist mir leider nichts Berichtenswertes mehr zu Gesichte gekommen, wahrscheinlich haben sich sowohl die Zeitungen, wie die Herren Autoren einem ergiebigeren Felde, als Beethoven es ist, zugewendet, und zwar dem Streite im Hause Richard Wagners, der ihnen mehr Stoff zur Entfaltung von Witz und Sarkasmen darbietet und Julius Bauer im Illustrierten Wiener Extrablatt am 24. Mai zu einem wohlgelungenen, scherzhaften Gedichte „Wahnzwist" Gelegenheit gab. Vor einer Literatur, wie das Buch: „Richard Wagner oder die Entzauberten" von Ludwig und der kürzlich erschienene Wagner-Roman: „Der Meister" von Eugen Zabel — Werke à la Anton Langer und Breier! — ist bisher unser Altmeister Beethoven glücklicherweise verschont geblieben.

Für den Klavierunterricht.

Die ersten Klavierstunden.

Die erste Klavierstunde! — Sie bedeutet im Leben des Kunstjüngers ein Ereignis, an das er stets mit Freude zurückdenken soll; sie hat ihm die ersten Schritte gelehrt zur späteren Reise in jene Welt, deren magische Gewalt dem reifen Manne ein Wunderland erschloß, so köstlich, so erhaben, daß kein Reichtum der Erde imstande wäre, ihm diesen einzigen Besitz zu ersetzen. Die hehre Himmelsgabe, die Sprache der Töne, sie befreit den Menschen von den Qualen des irdischen Lebens, sie erhebt ihn in Regionen, die eine göttliche Bestimmung ahnen lassen. — Die erste Klavierstunde ein Ereignis! Bereits im Kindesalter soll es eintreten, wenn naive Freude am Klange das junge Menschenkind an das Instrument treibt und es mit zarten Händchen sich bemüht, die geheimnisvollen Stäbchen zum Erklingen zu bringen. Im Alter von 6—8 Jahren, in Ausnahmefällen vielleicht noch früher, darf mit dem Unterrichte begonnen werden; allerdings kein Unterricht in dem strengen Sinne, daß der kleine Kunstfreund täglich zu anhaltendem Fleiße verpflichtet werde, sondern auf die spielende Weise, stets neue Lust in ihm zu erwecken. Nicht Zwang also, sondern freiwilliges inneres Bedürfnis des Schülers muß in der ersten Zeit der leitende Gesichtspunkt sein, von dem aus die Begeisterung in ihm für die hehre Sache geweckt werden soll. Etwa eine Viertel- bis eine halbe Stunde täglich beschäftige sich der Lehrer mit dem kleinen Schüler; es wäre töricht, seine Auffassungskraft über Gebühr in Anspruch zu nehmen und in das zarte Gehirn Dinge in Masse hineinzupfropfen, die es anstrengen und ermüden müssen, nur damit die „Stunde" ausgefüllt werde. In kürzester Zeit würde sich Widerwille und Abneigung gegen Kunst und Lehrer einstellen, ein Effekt, der natürlich unbedingt vermieden werden muß. Fröhliche Lust soll den Kleinen durchglühen, wenn er ans Instrument eilen darf. Im ersten Halbjahre also kein Stundenunterricht, sondern tägliche liebevolle Anregungen eines mit Kinderart wohl vertrauten und Kindersinn verstehenden Lehrers. Es ist nicht ganz leicht, hierin das Richtige zu finden, gar mancher Künstler von bedeutendem Können ist daran schon gescheitert. Auf der einen Seite wird in diesem Falle gefordert eine nie erlahmende Lehrfreudigkeit, verbunden mit einem gewissen Ernste, der freilich nicht in Strenge ausarten soll — denn die Fundamente für das zukünftige Gebäude müssen durchaus solide sein —, andrerseits ein Maß von Geduld und Entsagen, dessen Größe mit dem Ausdruck „staunenswert" zu bezeichnen nicht als übertrieben einzuschätzen ist. Eines gibt es noch zu bedenken: durchaus unnötig ist es nämlich, daß jedes Kind zum Klavierspielen verpflichtet werde, lediglich um der Mode zu gehorchen. Es tut jedem Musiker in der Seele weh, wenn er sehen muß, wie unvernünftige Eltern darauf beharren, ihren talentlosen Sprößling im Klavierspiel unterweisen zu lassen. Was wird sich in der Folge zeigen? Qual auf allen Seiten. Die Miseren, welche das Musik„studium" eines nicht begabten Kindes hervorruft, sind ja allbekannt. Wie viel Verdruß könnte erspart werden, wenn nur wirklich Begabte die Musik, und sei es auch nur zum Vergnügen, pflegen würden! Talentlose aber sollten um keinen Preis ans Klavier gezerrt werden. Wem eine ausgesprochene Begabung für die Tonkunst versagt ist, für den suche man eben eine andere Beschäftigung; es gibt der Künste mehrere und andere Dinge genug, in denen man segensreich wirken kann. Der Fleiß allein ist bei Ausübung der Musik durchaus ungenügend; fehlt der göttliche Funke, so lasse man von ihr ab. In unserer Zeit, in welcher überhaupt zu viel Klavier gespielt wird, haben nur die Besten, auch unter den Amateurs, Anspruch auf Beachtung.

Bevor also mit dem Klavierunterrichte begonnen werden soll, lege man sich wiederholt die Frage vor: „Hat das Kind wirklich Talent?" Dies zu entscheiden, dürfte nicht immer ganz leicht festzustellen sein. Einsichtige Eltern werden bei Beantwortung dieser wichtigen Frage einen objektiven, erfahrenen Fachmann zu Rate ziehen, der bei einiger Bekanntschaft mit dem Kandidaten darüber Aufschluß geben kann. Denn die Eltern selbst sind in vielen Fällen nicht frei von Voreingenommenheit, und eine wie große Rolle auch hier die liebe Eitelkeit spielt, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Als besondere Merkmale eines schlummernden Talentes können angesehen werden: Gehör, Temperament, innerer Zwang, eine normale Hand, Lust zu singen, begeisterungsflammendes Auge, heller Kopf, Tiefe des Gemütes usw. Bei Vereinigung dieser Eigenschaften kann mit Sicherheit auf Begabung für die Musik, also auch für das Klavierspielen, geschlossen werden, während das Fehlen der einen oder anderen die Frage zunächst zweifelhaft erscheinen läßt. Welcher Entwicklung ein Talent fähig ist, das wird sich natürlich erst im Laufe des Unterrichtes, späterhin des Studiums offenbaren. Hierin zu prophezeien ist äußerst gewagt, ja unmöglich; nicht selten haben sich in dieser Beziehung die überraschendsten Wendungen gezeigt. Stellen sich Anzeichen ein, daß die vermeintlichen Fähigkeiten bereits erschöpft sind, so wird ein gewissenhafter Lehrer die Ausbildung abbrechen und auf Einstellung des weiteren Studiums dringen; denn es wäre Geld-, Zeit- und Kraftvergeudung, das Kind noch weiter zu plagen. Die Wahl eines erfahrenen, aufrichtigen Lehrers im Anfangsstadium ist überhaupt von allergrößter Bedeutung; sie wird in ihrer Wichtigkeit vielfach unterschätzt. Wie oft kann man hören, für den Anfang „tue es auch" eine geringere Kraft, wogegen gewiß nichts einzuwenden ist, wenn damit der Begriff vollkommener Tüchtigkeit verbunden ist, wogegen jedoch protestiert werden muß, wenn gering etwa soviel bedeuten soll wie unzulänglich.

Es ist unbedingt zu verwerfen, daß irgend jemand, ohne die erforderliche musikalische Bildung zu besitzen, im Nebenberufe oder zum Zeitvertreib — wie das zuweilen vorkommen soll — den ernsten Klavierunterricht übernehme; der Betreffende muß vielmehr durch seine künstlerische Erziehung und seine eigenen Vorträge den Beweis eines tüchtigen Musikers erbracht haben, welcher der verantwortungsvollen Aufgabe wohl gewachsen ist, Ton, Technik und Vortrag zu entwickeln und zu veredeln, kurz mit einem Worte, ein Talent heranzubilden. Werden in der ersten Zeit speziell auf dem Gebiete der technischen rudimenti falsche Wege eingeschlagen, sich zeigende Unarten nicht abgestellt, so bedarf es späterhin zur Umkehr eisernen Fleißes und großer Energie. Auch der Bildung und Entwicklung des Anschlages ist bereits anfänglich große Aufmerksamkeit zuzuwenden, daß das entsetzliche Geklopfe, welches das Klavierspiel so sehr diskreditiert, überhaupt jede Härte vermieden werde. Wie man aus diesen Andeutungen leicht folgern kann, ist zur Leitung eines nutzbringenden Klavierunterrichtes eben ein Künstler vonnöten, gleichviel, ob es sich um die Ausbildung für den Beruf oder um erträgliche Dilettantenarbeit handelt. Ein tüchtiger Lehrmeister wird mit mir darüber einig sein, wie segensreich das lebendige Vorbild zu wirken vermag, wie wichtig deshalb das Vorspielen ist. Es ist nach meiner Ansicht wertvoller als die ausführlichsten Erklärungen. Nulla dies sine linea, sagte Apelles, was ich frei mit „keine Stunde ohne Vorspielen" übersetzen möchte. Wer viel im Unterrichtsfache tätig war, kann bestätigen, einen wie tiefen Eindruck der Vortrag des Lehrers auf den empfänglichen Schüler stets ausübt.

Ueber richtige und unrichtige Hand- und Fingerhaltung ist viel geschrieben und gestritten worden; welche ist die richtige? Mozart ließ sich darüber folgendermaßen aus: „Vor allen Dingen soll der Spieler eine ruhige und stette Hand besitzen, deren natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit so ausgebildet ist, daß die Passagen fortfließen wie Oel." Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelheiten „alle Noten, Vorschläge mit der gehörigen Expression und gusto auszudrücken", waren ihm die ersten Erfordernisse. (Nach Otto Jahn.)

Hummel, Mozarts Schüler, sagt in seiner Klavierschule u. a.: „Die Hände halte man ein wenig gerundet, und wie die Füße etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird der Gebrauch des Daumens auf den Obertasten sehr erleichtert. Ihre Lage darf weder höher noch niedriger sein als nötig ist, die Vorderglieder der Finger zu beugen, um die Taste mittelst des Ballens vom Finger anzuschlagen, so daß der Daumen mit dem fünften Finger eine horizontale Linie auf der Klaviatur bildet. Das platte Auflegen der Finger und das Einbohren in die Taste bei herabhängender Hand ist ganz fehlerhaft und verursacht ein mattes, lahmes Spiel." Diesen Urteilen könnten natürlich noch weitere hinzugefügt werden. Die Meinungen der großen Klaviermeister aller Zeiten, so verschieden sie auch sonst sein mögen, einigen sich in dem Punkte, daß die Hand bei lockerem Handgelenke stets ruhig zu halten und überflüssige Bewegungen zu vermeiden sind. Dabei wird der Anfänger am besten fahren. (Auf die höhere Ausbildung kann hier, da es den Inhalt des vorgesetzten Themas überschreiten würde, nicht eingegangen werden.) Welche Methode man auch für die richtige halten möge, wichtig ist, daß man an der einmal gewählten festhalte und nicht grundlos wechsle. Das erzeugt Unsicherheit und Verwirrung. Das Drillsystem, das n u r geisttötende Fingerübungen verlangt und den Schwerpunkt des Unterrichtes in das Mechanische statt in das Musikalische verlegt, ist verwerflich. Es taugt nur für Talentlose. Ganz ohne Fingerübungen wird man zwar nicht auskommen, doch darf die Beschäftigung mit ihnen nicht zur Hauptsache werden. Moscheles sagt darüber: „Der Geist soll mehr üben als die Finger."

Dem gewählten Lehrer bringe man unbedingtes Vertrauen entgegen; vor Beginn des Unterrichtes wird es sich empfehlen, an autoritativer Seite sich über seine künstlerischen Qualitäten zu informieren. Die allerersten Versuche wird ein tüchtiger Lehrer am besten nach eigenen Heften der Individualität seines Schülers entsprechend vornehmen, Schablone ist hier unbedingt von Uebel. Dabei könnte er mutig für *b* statt *h* eintreten und dementsprechend für *bes* und *bis*. Entscheidet er sich für eine Klavierschule, so bin ich der Ansicht, daß die anspruchsloseste die beste ist. Nur nicht die umfangreichen Bände, an denen jahrelang gezehrt werden muß. Schon ihr monströser Anblick wird ein Kind abschrecken und ihr Inhalt es mit der Zeit langweilen. Dabei verkenne ich durchaus nicht, daß manche großangelegte Klavierschule neben Weitschweifigem viel Wertvolles enthält, das namentlich dem zukünftigen Fachmanne von Nutzen sein kann, aber für den Anfang ist mir die Devise kurz und bündig doch lieber. In „Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur" (Leipzig, Verlag von Gebr. Hug), einem Buche, das auch außerdem warm empfohlen werden kann, findet der sich dafür Interessierende viel des Brauchbaren und Nützlichen. Hat der kleine Schüler erst einmal gelernt, sich in der Klaviatur zu bewegen, so ist die g l e i c h m ä ß i g e A u s b i l d u n g a l l e r F i n g e r das zunächst anzustrebende Ziel. Hierzu dienen am erfolgreichsten kleine Stückchen, vorerst im Umfange der fünf Finger, alsdann vor allem die Skala. Sie ist die tägliche Begleiterin des Pianisten durch das ganze Leben; stets wird man an ihrer Vollendung feilen, ihre Glätte verfeinern können. Sie ist in allen Stärkegraden, allen Anschlagsarten, mit der einzelnen Hand oder beiden zusammen, in Oktaven, Terzen, Sexten, in Gegenbewegung zu üben — ein findiger Kopf wird immer neue Variationen entdecken, die ihm von Nutzen sein können. Die Skala ist das Fundament jeder Technik und gedankenlosen, überflüssigen Fingerübungen jedenfalls vorzuziehen. Es müßte denn sein, daß die Finger oder die Hände irgend welche Abnormitäten aufzuweisen haben, zu deren Korrektur die eine oder andere mechanische Studie herangezogen werden muß. Soweit es sich jedoch nicht um Beseitigung vorliegender Fehler und Schwächen handelt, bin ich dafür, unnütze Fingerübungen auszuschalten. Größte Aufmerksamkeit wäre schon zu Beginn des Unterrichtes der Ausbildung des legato, der Tonverbindung zuzuwenden; bei unseren heutigen Instrumenten, die auch in dieser Beziehung so viel Vollkommenes aufzuweisen haben, ist diese Seite besonders zu berücksichtigen. Auf dem Klaviere zu singen, muß von dem Spieler in erster Linie gefordert werden. Hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades der auszuwählenden Stücke sei man nicht zu ängstlich; man darf vom talentvollen Schüler stets das Aeußerste verlangen, allzu Leichtes stumpft ab. Philipp Emanuel Bach sagt darüber in seinem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" (Berlin 1753): „Es ist schädlich, die Scholaren mit zu vielen leichten Sachen aufzuhalten; sie bleiben hierdurch immer auf einer Stelle, einige wenige von der ersten Art können zum Anfange hinlänglich sein. Es ist also besser, daß ein geschickter Lehrmeister seine Schüler nach und nach an schwerere Sachen gewöhnet. Es beruht Alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten guten Gründen, hierdurch empfindet der Schüler nicht mehr, daß er an schwerere Stücke gebracht worden ist." Diese wahren Worte haben heute noch, nach über 160 Jahren, Gültigkeit. Eine weitere wichtige Aufgabe des gewissenhaften Lehrers ist es, dem Schüler stets, also schon zu Beginn, nur beste Musik vorzusetzen; jede Art von Talmimusik ist auszuschließen, da sie nur zu leicht Geschmacksverbildung fördert. Zur Veredelung des Geschmackes ist vor allem so frühzeitig als möglich die Bekanntschaft mit Joh. Seb. Bach anzubahnen. Von seinen Werken sollen in vernünftiger Auswahl zunächst die leichtesten kleinen Präludien, Inventionen gegeben werden. Das Studium einzelner Teile aus den französischen

Suiten wird alsdann die solide Grundlage bilden, auf welcher erfolgreich weiter gebaut werden kann. Transponierübungen ist aus musikalischen wie technischen Gründen sehr das Wort zu reden, ebenso dem Auswendigspielen, soweit dadurch nicht die Akkuratesse und Sauberkeit des Spieles gefährdet wird. Andernfalls ist jedoch davon abzusehen.

Ich möchte allen Lernenden wünschen, daß die Entwicklung ihres Talentes stets von den richtigen Männern geleitet werde, allen Lehrenden, daß sie ihre Kenntnisse und ihre Mühe niemals an talentlose Schüler vergeuden müssen, denn die einzige Befriedigung, welche dieser entsagungsreiche Beruf gewährt, ist das Bewußtsein und die Freude, der kommenden Generation tüchtige Musiker, ernste Künstler herangebildet zu haben. — Soviel für heute; die weitere Entwicklung des jungen Pianisten wird in einem folgenden Aufsatze ins Auge gefaßt werden.

München. **Prof. Heinrich Schwartz,** Kgl. bayr. Hofpianist.

Zur Deutung und Würdigung von Hauseggers Natursymphonie.

Eine Studie von Dr. HANS BURKHARDT (Frankfurt a. M.).

(Schluß.)

Jetzt zu Einzelheiten! Von selbständiger Eigenart ist in der Natursymphonie vielfach die Motivbildung. Es leuchtet ein, daß dem Wesen Hauseggers entsprechend die Schönheitswerte der melodischen Linie weniger rein und absolut, als vielmehr charakteristisch sind; ferner, weil hier ein bewegter Stoff nach Gestaltung drängte, daß stark bewegter Ausdruck ein Hauptkennzeichen dieser Motivbildung sein wird.

Nun ist bekannt, daß sich starke seelische Spannung in der Melodie oft mittels enger, häufig chromatischer Tonfolge äußert. Wir meinen hier natürlich kein scherzendes Spiel in Halbtönen, auch nicht das Verflechten von Stücken der chromatischen Tonleiter in die eigentliche Melodie zu deren Verputz, sondern jene Chromatik, deren Halbtonschritte eine naturgewachsene Melodie bilden. Der Nähr- und Heimatboden solcher Chromatik sind starke, aber verhaltene Gefühle. Meist handelt es sich dabei um schmerzlich-unruhvolle Seelenregungen, die sich unter Qualen nur zögernd ans Licht ringen: jeder Ton schließt sich da gepreßt und fast scheu an den andern, so daß engschrittige, aber darum nicht weniger vielsagende Motivbildungen entstehen (vergl. besonders Wagners „Tristan"). Stets aber bleibt für die psychologische Erklärung ausdrucksvoll-ernster Chromatik wesentlich die Zurückführung auf Stimmungen, die sich nicht in stürmischer und lauter Leidenschaftlichkeit äußern. Im ersten Satze der „Natursymphonie" sinkt der hinreißende Aufschwung freudigen Naturgefühls nach der Ueberschreitung des letzten Höhepunktes unter Verbreiterung des Zeitmaßes in einer meist chromatischen Tonfolge zusammen, die wir der Part. S. 76 im harmonischen Auszuge entnehmen:

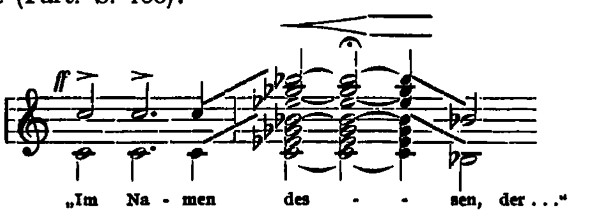


An Stelle der bisher ungehemmt dahinströmenden Empfindungen treten hier sichtlich gebundenere Gefühle. Ebenso beredt ist die chromatische Figur am Schlusse der Symphonie (Part. S. 200 und 201), die beim Zurücksinken aus A dur in die Haupttonart Des dur entsteht und auf die wir in anderem Zusammenhang (oben S. 295) schon hingewiesen haben. Zweifellos entspringt diese Gestaltung einer unbeirrbar in sich ruhenden, selbstsicheren Stimmung, aus der heraus die Symphonie ihren machtvollen Abschluß gewinnt.

Wo aber ein solches An-sich-halten oder eine solche Bindung der Gemütskräfte nicht vorliegt, da äußert sich die innere Bewegtheit frei in der Spannkraft großer Intervalle. Wenn Hausegger also den Instrumenten und selbst den Sängern nicht selten schroffe Oktav- und Septsprünge (beide gern in Verbindung) zuweist, so ist das in dem geistigen Gehalte des Werkes wohl begründet. Als Beispiele bringen wir die eindrucksvolle Führung des Kontrabasses (Part. S. 65/66):



und die Wiederholung des Anrufes „dessen, der sich selbst erschuf", die durch die Parallelführung einzelner Stimmen so einmütig-gewaltig wirkt und den ersten Anruf noch überstrahlt (Part. S. 160):



Anstatt den Zwischenraum zwischen zwei weiter voneinander entfernten Tönen einfach zu überspringen, kann man diese Töne auch durch eine mehr oder weniger tonleiterartige Reihe von Gleittönen verbinden.

Bei Hausegger sind oft beide Arten vereint, indem z. B. die Singstimmen einen höheren Ton durch Sprung, die Begleitinstrumente aber gleichzeitig im *glissando* erreichen. Charakteristische Gleitreihen in den Instrumentalstimmen allein finden sich am häufigsten im Schlußteile der Symphonie, und zwar meist zwischen Aeußerungen des Chores (vergl. Part. S. 160—200). Eine bezeichnende Stelle (S. 199) setzen wir her:

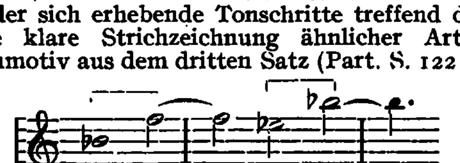


Fast nach jeder sinngemäßen Zäsur im Chorgesange steigen solche rauschenden Passagen hoch und spitz empor, so daß nicht zuviel behauptet ist, wenn man hierin eine Monumentalisierung der musikalischen Form erblickt, die an Gotik gemahnt.

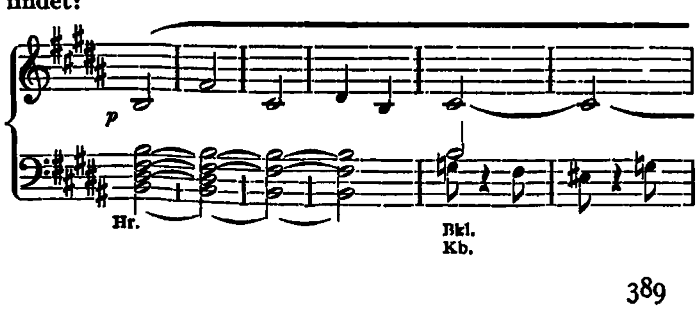
Es steht damit im Zusammenhang, wenn wir von der Bildung zackiger Motive in der „Natursymphonie" sprechen. Während die S. 255 erwähnten „mystischen Akkorde" deutlich stufenweisen Aufbau zeigen, enthält der die Symphonie eröffnende „Weckruf" in seiner zweiten Hälfte das Hauptbeispiel einer andern, weniger melodisch als figural bedeutsamen Gestaltung:



in der das Erwachen der Naturkräfte durch immer höher übereinander sich erhebende Tonschritte treffend dargestellt ist. Eine klare Strichzeichnung ähnlicher Art ist das Trompetenmotiv aus dem dritten Satz (Part. S. 122 und 123):



das in freier Behandlung später wiederkehrt (Tenor- und Baßeinsatz Part. S. 171), aber auch liedhaft empfunden bereits im ersten Satze (Part. S. 36) in den Bratschen sich findet:





Zackigen Bau, doch in abwärtssteigender Folge, zeigt das Naturthema (in der Fassung Part. S. 5 und 6) in einem seiner Teile.

Würde man im vorletzten Notenbeispiel die Reihenfolge der Töne in *b, es, f* oder *es, f, b* ändern, so erhielte man ein Beispiel Hauseggerscher Teilmotivbildung durch K e r b u n g e i n e s I n t e r v a l l e s n a h e einem der beiden E n d t ö n e. Das Gesamtintervall ist dabei eine übermäßige Quart, eine reine Quint, auch eine Oktave. Hierher gehören die eindrucksvollen Eröffnungstakte der Symphonie:



(Vergl. auch die Umkehrung dieser Tonfolge oben S. 255!)

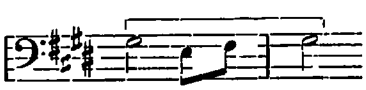
Als Beispiel für die Teilung einer reinen Quint sei der Fagottruf (Part. S. 17) gebracht:



Der Oktavrahmen ist z. B. gegeben in der Holzbläserfigur (Part. S. 9):



Vertiefung in das Werk wird ferner zu der Erkenntnis führen, wie Hausegger a u s e i n z e l n e n musikalischen Gesten meisterhaft r e i c h e r e M o t i v e aufbaut. Nur ein Beispiel dafür! Da er es liebt, Melodien durch Einführung des Hauptmotivs in Gegenbewegung fortzusetzen, so stellt gegenüber dem Teilglied des Fagott-Themas aus dem Beginne des zweiten Satzes (Part. S. 79):



die rhythmisch veränderte Umkehrung (Part. S. 89):

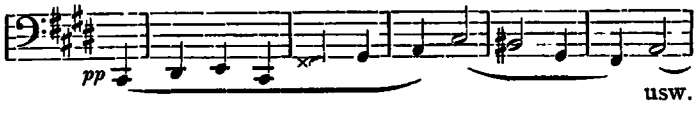


eine Weiterentwicklung dar (die von uns vorgenommene Herausschneidung solcher Tongruppen durch Klammern bedeutet natürlich keine Interpunktion und Phrasierung für den Vortrag!). Beide Formulierungen erscheinen dann, in umgebildeter Gestalt, im Quintparallelen-Motiv (Part. S. 105) vereint:



Die ganze Stelle ist also motivisch wohl vorbereitet: sie senkt ihre Wurzeln hinein in den tragischen Stimmungsgrund des zweiten Satzes.

Wie die M o t i v e in Schillerungen w e i t e r v e r a r b e i t e t werden, läßt sich am schönsten beim „Naturthema" zeigen. Seine Entwicklungslinie läuft von einer durchaus „naiven" und unpersönlichen Fassung im Orgelklang (Part. S. 4):



zunächst zu einer farbenreicheren, aber im Aufwand der Mittel immer noch zurückhaltenden Orchestrierung (Part. S. 5), wendet sich sodann zu einer weniger weltentrückt klingenden Durvariante (Part. S. 100/101 dem Blech, S. 176/177 dem Kleinen Chor „Soweit das Ohr . . ." zugewiesen), und endet in einer von tiefer Rührung durchzitterten „sentimentalischen" Gestaltung (Part. S. 194 ff.):





Hausegger hat hier, wie man sieht, jede stilwidrige Einförmigkeit vermieden; das Thema erscheint vielmehr in seiner melodischen und harmonischen Umbildung der im Verlaufe der Symphonie sich vollziehenden psychologischen Veränderung angepaßt und stellt somit ein im höchsten Sinne Wagners und Liszts abgewandeltes „Leitthema" dar.

Von der Bildung charakteristisch gekerbter Intervalle führt uns ein kleiner Schritt zu einer kurz zu erwähnenden h a r m o n i s c h e n Erscheinung. Hausegger läßt die Töne solcher Intervalle nicht nur motivisch n a c h einander, sondern auch — und zwar ohne peinliche Vorbereitung — harmonisch m i t einander erklingen. Betrachten wir den Akkord auf der Silbe („hat schon am Bild ge-)nug" (Part. S. 182). Wenn man die dortige Harmonie in eine Melodiefolge umwandelt:



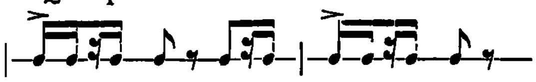
so ergibt sich ein zackiger Bau dieser kadenzartigen Fügung. Kehrt man die Reihenfolge der letzten vier Töne um, so erhält man das auf S. 389 gebrachte Trompetenmotiv aus dem dritten Satze. Legen wir die fünf verschiedenen Töne des Akkordes stufenmäßig nebeneinander, so läßt sich der zugrunde liegende P e n t a k k o r d *a, h, cis, e, fis* (der sich auch Part. S. 201 in Des dur in den Harfenakkorden findet) leicht erkennen. Die gleiche Fünftonleiter hat Mahler im „Lied von der Erde" dem Hauptthema des dritten Teiles („Von der Jugend") untergelegt *(b, c, d, f, g)*. Bei ihm, der hier chinesische Gedichte vertont, handelt es sich augenscheinlich um einen a b s i c h t l i c h e n A n k l a n g ans Chinesische, den er in der genannten Tondichtung r e i c h l i c h o f t anwendet, um den Text mit einer im Ausdruck

verwandten melodischen Linie zu begleiten. Bei *Hausegger* dagegen ist — ebenso wie etwa bei der Benützung durch Schumann in seinem op. 16 „Kreisleriana" — die Annahme einer Angleichung an ostasiatische Musik natürlich von vornherein abzulehnen. Gegen eine solche spricht schon äußerlich das nur vereinzelte Vorkommen des Pentakkords in der Natursymphonie. Noch wichtiger ist der Unterschied, daß Mahler diese Tonreihe vorwiegend zur Melodiebildung, Hausegger aber mehr harmonisch gebraucht.

Hierher rechnen wir auch die Darstellung derartiger Klänge sozusagen in Schummerung, etwa mit dem Zwecke der Schattierung und Umspielung eines beherrschenden Tones (vergl. Part. S. 200). Indem nämlich der Komponist in solchem Falle alle nicht den Hauptton festhaltenden Instrumentalstimmen teils in Gegenbewegung, teils in möglichst verschiedener Taktgliederung ansetzt, werden diese Begleitfiguren so stark differenziert und in ihrer Ausprägung innerhalb des ganzen Zusammenhanges der Hauptstimme gegenüber so sehr verflüchtigt, daß die gewollte Schattierung überzeugend erreicht wird. — Wenn sich Hausegger mithin als erfinderischen Synthetiker von Klängen zeigt, die er aus melodischem Nacheinander gewinnt, so wird es begreiflich, warum in der Natursymphonie der Gefühlsausdruck manchmal unterhalb der Melodie in den Tiefen der Harmonie fließt.

Daß diese Symphonie in Akkordverbindungen Fortschritte aufweist, indem der Komponist die Brücke auch nach entfernter verwandten Tonarten mit selbstbewußter Kühnheit schlägt, kann man besonders aus dem Chorteil ersehen. Dabei möchten wir ausdrücklich hervorheben, daß Hausegger Richard Wagners scharfer Absage an das „Modulieren um jeden Preis" zustimmt, und so will er nirgends durch die billige Ueberraschung bloß auffallender Uebergänge verblüffen, kein derartiger Schritt geschieht bei ihm ohne innere Begründung. Darin liegt zugleich beschlossen, daß er das harmonische Werden vom rhythmischen nicht losreißt.

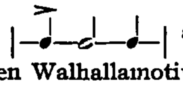
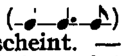
Die bemerkenswertesten rhythmischen Werte birgt wohl das Quintparallelen-Thema im zweiten Satze:



Der unmittelbar vor dem *sforzato* stehende Teil gleicht dem Aufheben, der mit dem *sforzato* einsetzende dem Niederwuchten eines schweren Hammers. Nicht melodisch-liedhaft ist dieses Thema empfunden; seine Heimat liegt vielmehr in der vor allem durch den unbeugsamen Rhythmus gekennzeichneten Linienführung der Unterstimme, die dem Einsatz der Quintparallelen in den Oberstimmen zeitlich vorausgeht. Man vertiefe sich doch einmal in diese Stelle (Part. S. 104):



und wie von selbst wird bei Beachtung der rhythmischen Struktur das Quintparallelen-Thema als Melodie darüber aufsteigen.

Majestätische Kraft und unerschütterliche Beharrlichkeit spricht aus dem rhythmischen Motiv der Schlußtakte (Part. S. 199—201), das in der Form  am klarsten hervortritt und dem Wagnerschen Walhallamotiv () in seiner gemessenen Ruhe wesensverwandt erscheint. — Die Chorstelle „Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit" (Part. S. 189) ist durch prächtige Stimmungsrhythmen gekennzeichnet.

Bemerkenswert ist Hauseggers offensichtliche Vorliebe für Synkopen. Da deren Wesen in der scharfen Verschiebung der Betonung gesucht werden muß, so ist die bei ihm beliebteste synkopische Bildung  allerdings eine Abart der vollwertigen Synkope. Denn in unserem Beispiel rückt bloß die nachschlagende Note — auf die beim Singen des Textes auch nur eine nebentonige Silbe fällt — außerhalb der regelrechten Akzentuierung. Doch machen sich solche Bildungen, die übrigens bereits Hauseggers Liedern nicht fremd sind, im Chorteile durch ihre Häufigkeit bemerkbar. Daß Fügungen, wie z. B. der unruhvoll-verschobene Schluß des ersten Aufzuges der „Walküre", hierin eine wichtige Vorstufe für Hausegger bilden, sei kurz erwähnt.

Man weiß, daß klug verwendete Pausen die Wirksamkeit synkopischer Bildungen beträchtlich zu steigern vermögen. So wird beim Einsatz der Männerstimmen „Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug!" (Part. S. 181) durch die den Synkopen vorausgehende beredte Pause der Eindruck des Stockenden, des Stammelns meisterhaft vertieft. So hat auch das vom Chor zweimal gesungene „Der so oft genannt" (Part. S. 174 f.) bei der Wiederholung eine ungemein wirksame rhythmische Verschiebung erfahren.

Es ist beim Studieren solcher Stellen in hohem Grade anziehend zu beobachten, wie Dichter und Komponist, jeder die Welt des andern durchdringt und befruchtet. Wer sich dieses gegenseitige Verhältnis vergegenwärtigt, wird auch den vielfachen Wechsel der Taktarten (besonders im Schlußchor) verstehen: er entspricht eben dem stark bewegten gedanklichen Inhalt. Nur ein trockener Schleicher, dessen Gesichtskreis nichts als „Theorie" der Musik umspannt, dem aber auch unsere alte Musik fremd ist, wird darin eine Ungeheuerlichkeit sehen können.

Daß Hausegger in das Reich des Dichters, soweit er ihn beizog, ernstlich einzudringen suchte, zeigt sich in dem erfreulichen Zusammenfallen der Höhepunkte des Wortsinns mit denen der — meist deklamatorisch behandelten — Melodie. Vorwürfe, wie man sie Brahms und Schumann als Liederkomponisten wegen solcher Widersprüche zwischen Wort und Weise gemacht hat, kann man gegen Hausegger nicht erheben. Er bewährt sich eben auch hier als Meister mehr der charakteristischen denn der absoluten Schönheit.

Darauf beruht es auch, daß er die Singstimmen hinsichtlich der Schwierigkeit der zu überwindenden Intervalle manchmal wie Instrumente behandelt. Erschwert wird die Ausführung solcher Tonschritte besonders für die Mittelstimmen, wenn die beiden Endpunkte der Intervalle in entfernter miteinander verwandten Harmonien liegen.

Bei weniger begleiteten Stellen werden die Singstimmen weit mehr in melodischen Stufen geführt. Die Durchhaltung der reinen Tonhöhe bei den feierlich schwebenden Harmonien kann von einem geschulten Chor verlangt werden.

Daß Hausegger im übrigen alle künstlerischen Mittel gebraucht hat, die geeignet sind, den gesanglichen Teil bedeutungsvoll zu gestalten, erweist die Durchsicht der Partitur überzeugend. Es sei an die melodisch, dynamisch und rhythmisch so wohl gelungene Vertonung der Anfangsworte des „Proömions" erinnert:



Im Gegensatz zu dieser und anderen unisono-Stellen stehen Partien mit erstaunlich individueller Behandlung der verschiedenen Stimmen. Wer z. B. die musikalische Entwicklung der Worte „Du findest nur Bekanntes, das ihm gleicht" in der Part. S. 177—179 nachliest, wird nicht umhin können, Hauseggers glückliche Hand in der Vertonung dieses Verses zu bewundern. Ueber alle Beschreibung ergreifend, weil innerlich berechtigt, wirkt hier der dynamische Trugschluß des Soprans auf der Silbe „ihm" (Part. S. 179): vorher *crescendo*, jetzt plötzlich erschauerndes *piano*! Psychologisch ebenso verständlich ist aber an derselben Stelle das Heranführen des Basses zu freudvoll-beglücktem *forte*! Während dieses jedoch im Verlaufe zweier Takte verklingt, steigert sich das *piano* des Soprans in dynamischer Gegenbewegung zu hinreißender Kraft, so daß das vorherige Zurücksinken dieser Stimme ins *piano* nach der ersten Steigerung gleichsam als Kräftesammeln zu einer zweiten mächtigeren Erhebung erscheint. Allgemein bemerken wir noch, daß die Stimmen nicht nur harmonisch, sondern in ausgedehntem Maße auch kontrapunktisch mit feinster Kunst geführt sind, so daß sich dem Hörer an solchen Stellen die Frage aufdrängt, ob der Kontrapunktiker in Hausegger den Harmoniker nicht vielleicht noch überragt.

Alle Wirkungen werden glänzend zutage treten, wenn der Chor technisch auf der Höhe steht, aber auch genügend stark ist. Es ist ja doch eigentlich die Menschheit selbst, die den Ruf nach der Lösung des Rätsels der Natur erhebt! An sich müßte diese Chormusik auch in kleinerer Besetzung wirken; denn wahre Größe muß einem Werk selbst innewohnen, durch Vervielfachung der äußeren Mittel läßt sie sich nicht erreichen oder erhöhen. Jedoch ist für die Natursymphonie an der Forderung eines starken Chores deswegen

festzuhalten, weil der Aufbau dieser Tondichtung ein Mißverhältnis zwischen instrumentalen und vokalen Kräften gerade im abschließenden dritten Satze am allerwenigsten verträgt.

Daß Hausegger das technische Rüstzeug der Instrumentierung meisterlich handhabt, ist bei einem so sorglichen Stilisten selbstverständlich. Er erläutert den Text stets mit tauglichen Mitteln und verleiht auch den reinen Orchestersätzen eine charakteristisch abgetönte Sprache. Bewundernswert ist die motivgerechte Verwendung der Instrumente, die sich ihm aus der Rücksichtnahme auf die Eigenart der einzelnen von selbst ergibt. Aus der Menge von Beispielen seien nur zwei herausgegriffen! Während im ersten Satze beim Beginn des Trios (Part. S. 35 ff.) die Streicher freudig vorherrschen, vollzieht sich allmählich (S. 43 ff.) eine Wandlung, die neben andern Zeichen an dem Hervortreten der Holzbläser kenntlich wird (Flöten im Verein mit Oboen und Klarinetten über dem *Arpeggio* der Harfen und dem *pp*-Tremolo der tiefgelegten Bratschen), so daß dem Wechsel der Stimmung der Farbenwechsel der Instrumentierung getreu entspricht. Ein anderes Beispiel: Im Anfange des zweiten Satzes ertönt die gepreßte Klage der namentlich in hoher Lage angesetzten Fagotte über dem verschleierten *Cis*-Orgelpunkt der Kontrabässe, und die so erzeugte Hohlwirkung des Klangbildes ist es, die neben der besonderen Melodik die Stimmung trauriger Einsamkeit in uns weckt.

Daß sich Hausegger von den veralteten Einseitigkeiten der „obligaten" Stimmführung freigehalten hat, braucht nicht erst betont zu werden; daß er aber bei der Herausarbeitung von Klangwirkungen das heute manchmal beliebte andere Extrem, die Zerstückelung eines Motivs unter allzuviele Instrumente, meist vermieden hat, sei hervorgehoben. Von grundlegender Bedeutung ist, daß man in der Natursymphonie bei allem Zauber des Orchesterklanges niemals das Gefühl hat, daß ein Klangeffekt um seiner selbst willen dasteht: trotz aller Eindringlichkeit artet die Instrumentierung nie aus in Vordringlichkeit.

Legen wir endlich noch das Verhältnis der Natursymphonie zur Programmusik fest! Wer die äußersten Schöpfungen dieser Art liebt, Werke, bei denen der Hörer, mit einem eingehenden Geleitsgedichte bewaffnet, dem Gang der Handlung folgt oder zu folgen sucht und sich kindlich freut, wenn er den Faden nicht verliert, oder bei denen nur der in der Partitur Mitlesende aus den beigeschriebenen Anmerkungen wissen kann, was der Komponist gerade sagen will (so z. B. in Liszts „Idealen"), ein solcher Genießer wird in Hauseggers Symphonie viel zu viel absolute Musik finden. Wer andererseits ein unbelehrbarer Anhänger der reinen Musik ist, wird sich vielleicht von einem Werke abwenden, das erst einer Deutung zu bedürfen scheint. Und doch müßten sich auf einem so sehr mittwärts befindlichen Gebiete, wie dem der besprochenen Symphonie, auch gegensätzlich liegende ästhetische Gesichtskreise schneiden oder wenigstens berühren können! Ebenso wie unter seinen symphonischen Dichtungen der „Barbarossa" muß die Natursymphonie Hauseggers jener gemäßigten Richtung der Programmusik beigezählt werden, die ihr Daseinsrecht schon lange erkämpft und erwiesen hat. Das will besagen: sie gehört innerhalb der von den Komponisten irgendwie und irgendwarum bereits gedeuteten Tonschöpfungen zu der zweifellos wohlberechtigten Gattung, bei welcher die mitgegebene Deutung nicht in allen Einzelheiten zwischen Ereignissen der sichtbaren Welt und musikalischem Geschehen eine Parallele ziehen will.

Wie aber der Komponist in der Zahl und Art seiner Angaben in dem von ihm beigefügten „Programm" eine gewisse Grenze nicht ungestraft überschreitet, so muß auch der Musikschriftsteller, der mit Deutungsversuchen an ein Kunstwerk ohne Programm oder an noch ungedeutete Teile eines Werkes herantritt, sich jener Grenze bewußt bleiben. Es liegt uns daran, im Hinblick auf unsere Deutung der rein musikalischen Teile der Natursymphonie hervorzuheben, daß wir im ersten Abschnitt unserer Studie (vergl. besonders S. 294/95) in der positiven Zusammenfassung über eine knappe Wiedergabe der in uns erweckten und von uns auf ihre Berechtigung hin nachgeprüften Empfindungen nicht hinausgegangen zu sein glauben. Sicher ist: nachdem die Natursymphonie in ihrem Schlußteil durch die Fingerzeige des Textes eine bestimmte Deutung erfährt, wird es immer locken, dem Sinn auch der vorausgehenden Teile näher zu kommen.

Wenn Hausegger den drei Sätzen der Symphonie kurze Ueberschriften gegeben hätte, so wäre der Deutung weniger Spielraum gelassen. Wie stimmungklärend wirkt z. B. der Hinweis, den Mahler dem zweiten Satze seiner IV. Symphonie beigeschrieben hatte: „Freund Hein spielt auf!" Gewiß können solche Hinweise auch unerwünschte Wirkungen haben, besonders wenn der Hörer sich daraufhin versucht fühlen sollte, an allem und jedem wichtigtuerisch herumzutüfteln; und Hauseggers Zurückhaltung in der Betitelung der einzelnen Sätze ist immerhin zu verstehen; auch Mahler hat den eben erwähnten Hinweis später gestrichen! Der Natursymphonie gegenüber läge allerdings eine solche Verirrung des Hörers nicht so nahe; denn sie enthält nirgends eine Tonmalerei im engeren Sinne und bewahrt trotz aller selbständigen Gestaltung nach Möglichkeit die Formen der alten Symphonie.

Es besteht kein Zweifel, daß die Natursymphonie rein musikalisch, d. h. allein ihrem Klangwert und Aufbau nach vollkommen zu befriedigen vermag und daß sie nicht erst durch ein Programm (in unserem Falle: Ueberschrift, Motto und Chortext) deutungsfähig und somit daseinsberechtigt wird. Ebenso gewiß ist jedoch, daß die Gedankenwelt, die bei dieser Tonschöpfung aus der Deutung des musikalischen Geschehens und aus dem Quellgrunde der beigezogenen Dichtung erwächst, die Wirkung noch vertieft. Wer eine solche Ueberschreitung des Rein-musikalischen durch den Komponisten verwirft — und im geheimen tut das vielleicht mancher! — der müßte folgerichtig, von der Oper ganz zu schweigen, Lied, Kantate, Messe, Oratorium, er müßte Werke wie Mahlers VIII. und wegen des ähnlichen Ausmündens in eine Kantate besonders auch Beethovens IX. als Tonschöpfungen von getrübter Kunstreinheit ablehnen! Und doch stellt uns bei Werken von der Höhe der zuletzt Genannten der Dichter mehr die besonderen Erscheinungsformen von Dingen der sichtbaren Welt oder auch von Eigenschaften, Tätigkeiten und Verhältnissen hin — im Texte von Beethovens IX. also die besondere Art einer Freude —, während die Musik die Idee dieser Erscheinungen und Stimmungen, die dahinter und darüber liegt, allgemeiner und darum reiner wiedergibt. Wenn nun auch ein idealer Einklang der beiden Künste selten genug erzielt wird, so kann doch daraus gegen die Berechtigung der Verbindung der Musik mit einer Kunst, die sich anderer Ausdrucksmittel bedient, keine Waffe geschmiedet werden, solange bei dieser Verbindung — und in der Natursymphonie ist das der Fall! — die Besonderheit jeder der beiden Schwesterkünste unangetastet bleibt.

Hauseggers Symphonie bedeutet uns neben einem fesselnden persönlichen Bekenntnis des Tondichters eine Offenbarung modernen künstlerischen Geistes überhaupt. Denn in dieser Komposition wird die Landschaft nicht mehr, wie noch in symphonischen Naturschilderungen der vorletzten Generation, von Nixen und Waldnymphen bevölkert, kein Berggeist erschreckt den Wanderer, kein blasender Triton vermittelt uns erst die Vorstellung der Meerflut; wir blicken nicht mehr durch die Kunstgläser gemachter Empfindungen in ein Kaleidoskop, dessen aus der Natur geborgte paar Formen und Farben als „die Natur" ausgegeben wurden! Siegmund v. Hausegger, der nach Wahrheit des Ausdrucks ringende, männliche Künstler, hat es gewagt, die Natur ohne derartige Staffage so, wie sie ihm wirklich erschien, zu schildern und zu werten. Und bei den augenblicklich oft etwas richtungslosen und weichlichen Stimmungen in unserm Musikleben ist die energische Schönheit der Natursymphonie als Aeußerung eines tiefen und bestimmten Künstlerwillens freudig zu begrüßen.

Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen †.

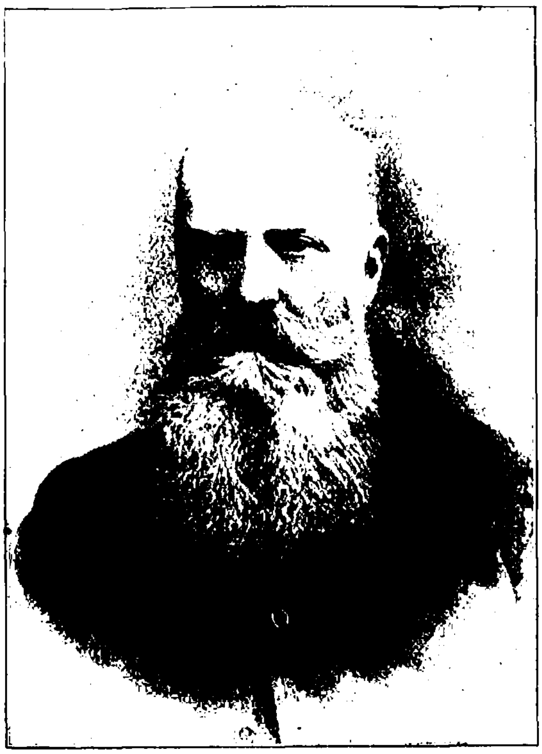
Schon seit Wochen hat man das Unabänderliche kommen sehen. Der greise Fürst, dessen hohe Gestalt noch herüberragte aus großer, denkwürdiger Zeit, ist nicht mehr. Linderung seines in diesem Frühjahr heftiger als je auftretenden Leidens erhoffend, begab sich der Herzog früher als sonst nach Bad Wildungen. Hier setzte der Tod seinem Leben, das im Sinne des Psalmisten köstlich zu nennen ist, ein Ziel. Kam der Tod auch nicht unerwartet, so standen wir doch erschüttert, als auf dem Schlosse das Herzogsbanner auf Halbmast stieg und die Glocken verkündeten, daß unser geliebter Landesvater nicht mehr unter den Lebenden weile. Mit ihm ist einer der hochbegabtesten, den Künsten und Wissenschaften ergebener Fürst aus dem Leben geschieden, ein gerechter und milder Herrscher, ein stets dem Fortschritt huldigender Fürst, ein Vater der Armen und Bedrückten ist gestorben. Ja, sie haben einen guten Mann begraben, uns aber war er mehr.

An die Persönlichkeit des ehrwürdigen *Herzogs Georg II.* und an den Namen Meiningen knüpft sich ein eignes Kapitel der Kunstgeschichte. Es ist in aller Welt bekannt, welche Umwälzungen die reformatorischen Gedanken des Herzogs in der Bühnenwelt hervorriefen. War das Theater vor ihm nur Selbstzweck, so suchte er es von jetzt ab zu einem Erziehungsmittel des Volkes zu machen. Dazu mußte das Theater auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben werden, weil damit der Kunstgenuß naturgemäß auch eine Steige-

rung erfahren mußte. Die Dramen unserer Klassiker redeten eine gewaltige Sprache unter der Regie seines fürstlichen Leiters, dessen nie ermüdender Geist immer bessernd und veredelnd auf die Darstellung wirkte, dessen nie ruhende Hand immer neue Szenenbilder auf das Papier hinwarf. Er brauchte eigentlich keinen Spielleiter, aber in dem Intendanten Freiherrn *von Stein*, aber mehr noch in dem Direktor *Ludwig Chronegk* waren ihm Männer erstanden, die seinem hohen Geistesflug folgen und mit seltener Hingebung an der Ausgestaltung und Verwirklichung der künstlerischen Gedanken des Herzogs mitarbeiten konnten. Das Charakteristische der Meininger Aufführungen bestand in der Massenwirkung, in dem Aufgehen des einzelnen, wenn auch noch so hervorragenden Schauspielers in dem Ganzen, die Ausarbeitung selbst der kleinsten Statistenrolle zu einer künstlerischen Leistung. Als dann die Sterne am Meininger Himmel in die Welt hinausgingen, da wurde die Art der „Meininger" zur Bühnenkunst der Welt.

Was der Herzog auf schauspielerischem Gebiete erreicht hatte, wollte er auch in der Musik zur Verwirklichung bringen: höchste Vollendung in der Vorführung der Musikstücke und damit verbunden höchsten Kunstgenuß. Klugerweise dachte er aber dabei nicht an die kostspielige Oper. Vorläufig blieb freilich alles noch beim alten, erst als seinerzeit der bekannte und gefeierte Pianist *Hans von Bülow* eine Kapelle suchte, die er zum Werkzeug seines Fühlens und Wollens zu machen gedachte, da griff der Herzog zu. Beide kamen sich ja in ihren Absichten entgegen. Hatte sich schon der Einfluß des Herzogs in den Konzerten vor Bülows Antritt bereits in der Aufstellung historischer Programme gezeigt, so verlegte der Herzog den Schwerpunkt der Orchesterkonzerte ganz und gar insofern, daß sie von jetzt ab öffentlich gegeben werden sollten; die Musik sollte also Gemeingut aller werden. Daß die Kapelle schon damals gute Leistungen aufgewiesen haben muß, geht aus der öfteren Anwesenheit *Liszts* und *Wagners* hervor. Liszt dirigierte öfters Werke von sich; Wagner erbat sich vom Herzog die Hofkapelle als Stammorchester für Bayreuth. Der Herzog willigte freudig ein, obwohl er damals noch nicht für Wagner eingenommen war. Das Streichorchester und das Meininger Quartett wurde damals von dem Konzertmeister *Fr. Fleischhauer* geführt, dem der Herzog des öfteren seine Wertschätzung zu erkennen gab. Im Jahre 1880 wurde Bülow Hofkapellmeister, und nun begann für die Hofkapelle eine Zeit, in der auch sie wie das Hoftheater eine Mission zu erfüllen hatte. Die von ihm geübte hervorragende Auslegung der klassischen Klavierwerke übertrug nun Meister Bülow auch auf die Orchesterwerke. Dazu konnte er sich in Meiningen Zeit gönnen, denn er hatte unter sich ein Orchester, das ganz unabhängig war und aus vortrefflichen Künstlern bestand. In dem Herzog erkannte Bülow bald einen enthusiastischen Freund und Förderer klassischer Musik. In der ersten Zeit galt das Streben Bülows der Interpretation der Beethovenschen Symphonien, Ouvertüren und Konzerte, die bald als mustergültig angesprochen wurden. Es wird nicht allzubekannt sein, daß die Bülowschen Vortragsbezeichnungen für manches bedeutende Orchester vorbildlich und in die Stimmen eingetragen wurden. Der Herzog gab nunmehr seine Einwilligung, daß Bülow seine Künstlerschar, mit der er bereits ein Herz und eine Seele geworden war, auf Kunstreisen führte. Sie hatten zur Folge, daß mit der hergebrachten Auffassung, daß es genüge, ein Kunstwerk technisch einwandfrei wiederzugeben, allenthalben gebrochen wurde und eine durchgeistigte Auffassung des Kunstwerks an seine Stelle trat.

In die Zeit Bülows fällt es, daß *Johannes Brahms* zum ersten Male den Boden Meiningens betrat und seitdem immer und oft ein gern gesehener Gast des Herzogs war. Viele Werke des Meisters erlebten hier ihre Uraufführung. Der Fürst war der Brahmsschen Muse sehr zugetan und verhalf dem aufstrebenden Genius in seinem Ringen um Anerkennung mit zum Siege. Bis zuletzt war der Herzog Protektor der deutschen Brahms-Feste. Um Bülow teilweise zu entlasten und um ihm auch Gelegenheit zu geben, seine von ihm eingegangenen Verpflichtungen bez. privater Konzertreisen zu erfüllen, berief der Herzog im Jahre 1882 den Prof. *Mannstaedt* neben Bülow. Er dirigierte die Kapelle und trat auch als Pianist hervor. Sein Hauptverdienst aber bestand darin, daß er den auf Anregung des Herzogs gebildeten und bis heute unter dem Protektorat der Prinzessin Marie Elisabeth von Sachsen-Meiningen, der kunstsinnigen Tochter des Herzogs, stehenden Singverein zur höchsten Blüte erhob. Mit ihm und der Hofkapelle veranstaltete er größere Choraufführungen, wie die des „Deutschen Requiems", das seit Bülows Zeit zum ständigen Repertoire beider Meininger Institute gehört. Als Bülow seine Mission vollendet hatte, trat er 1885 von seinem Posten zurück, und Kapelldirektor *Richard Strauß* führte die Kapelle ein Jahr lang.



HERZOG GEORG II. VON SACHSEN-MEININGEN 1880.

Gewissermaßen als die Uebertragung der Wahrheit von der Massenwirkung, die auf der Bühne mit so glücklichem Erfolge zur Anwendung gebracht wurde, müssen wir das Werk *Fritz Steinbachs* ansehen, der im Jahre 1886 berufen wurde, der Leiter der Kapelle zu werden. Er verstand es, ob es sich nun um Chor- oder Orchestermassen handelte, diese Massen fest zusammenzuschmieden und zu Triumphen zu führen. Die „Schöpfung", die „Jahreszeiten", den „Messias", das Requiem von Brahms, „Judas Makkabäus", die „Neunte", das Requiem von Verdi, die Johannes- und die Matthäus-Passion, eine große Reihe Bachscher Kantaten, die Missa solemnis u. a. m. gelangten durch ihn meist in großen Chorverbänden zur vollendeten Aufführung. Die Chorvereine von Meiningen, Salzungen, Hildburghausen, Sonneberg und Saalfeld vereinigte er zu wirkungsvollen Massenchören in den unter dem Protektorate des Herzogs stehenden Landesmusikfesten. Im übrigen wandelte Steinbach in den von Bülow vorgezeichneten Bahnen. — Fast wollte es scheinen, als ob mit dem Weggang Steinbachs das Interesse des Herzogs für die Veranstaltungen der Hofkapelle nachgelassen habe.

Doch es schien nur so. Der Herzog sah sich gezwungen, wegen eines immer hartnäckiger auftretenden Gehörleidens aller Teilnahme an den Konzerten zu entsagen, doch gestattete er dem als Hofkapellmeister berufenen Prof. *Wilhelm Berger* Konzertreisen auszuführen. Sie befestigten den guten Ruf der Kapelle. Welch hohes Interesse der Herzog noch in den letzten Jahren für die Musik hegte, geht aus der Berufung *Max Regers* zum Hofkapellmeister hervor. Welches Gefühl der Freude mag der fürstliche Gönner empfunden haben, wenn ihm die Berichte der Zeitungen von den Konzertreisen sagten, daß der alte Glanz der Kapelle wieder erstrahle. Ja, sein Geist zwang noch einmal alle physischen Schmerzen nieder, als er dem ersten Weihnachtskonzert, das Reger dirigierte, beiwohnte und den ganzen zweiten Teil des Konzerts, das von den Hiller-Variationen ausgefüllt wurde, anhörte und unaufhörlich beifallsfreudig an dem Hervorruf seines Hofkapellmeisters sich beteiligte.

Unser Bild von dem Wirken des Herzogs von Meiningen für die musikalische Kunst würde jedoch einseitig sein, wollten wir einen Zweig übergehen, in welchem der Segen seines Wirkens so recht zum Ausdruck gekommen ist. Es betrifft das Kirchenchorwesen unseres Herzogtums. Gelegentlich eines Besuches des damaligen Erbprinzen in der Stadtkirche zu Salzungen 1860 fiel diesem der schöne Gesang des von dem Lehrer und Kantor *Bernhard Müller* geleiteten gemischten Chors (Knaben und Männer) auf. Der Erbprinz befahl für den Herbst ein Konzert, das so gefiel, daß es auf Wunsch der hohen Herrschaften in der Stadtkirche zu Meiningen wiederholt werden mußte. Der künstlerische Erfolg war derartig, daß der Konzerttag als Gründungstag des Salzunger Kirchenchors angesehen wurde, der Erbprinz das Protektorat übernahm, Noten beschaffte, Mittel für die Unterhaltung des Chors bewilligte und dem Leiter alles Erdenkliche zu seiner weiteren Ausbildung angedeihen ließ. Auf Wunsch des Erbprinzen unternahm der Chor Konzertreisen, sogar bis Frankfurt, Worms, Mannheim, Heilbronn und Stuttgart, Nürnberg, Regensburg und Augsburg. Ueberall fanden die Darbietungen glänzende Beurteilung. Bis zum Jahre 1883 zählte der Chor in 48 Orten 133 Aufführungen. Der Salzunger Musterchor hatte die ihm vom Herzog zugewiesene Mission erfüllt. Im Meininger Lande entstanden an allen Orten Chöre in gleicher Zusammensetzung. Selbst über die Grenzen des Landes hinaus wirkte das Beispiel anregend zur intensiveren Pflege des Kirchengesanges. Von der tiefernsten Auffassung des Herzogs des kirchlichen Kunstgesangs legen zahlreiche Briefe an Müller beredtes Zeugnis ab. In einem der Briefe

lesen wir: „Mit allem, was Sie schreiben, bin ich einverstanden, nur damit nicht, daß man den Leuten während des Gottesdienstes nicht nur im strengsten Stile Komponiertes vorführen dürfe, um auch die zu befriedigen, welche keine Kunstverständigen sind. Im Verfolg dieser Ansicht könnten wir es den Italienern von heute nachmachen, welche als Kirchenmusik nur Walzer, Galopps, frivole Lieder aus ihren Opern und Bravourstücke hören mögen. Es ist dies entsetzlich, jedoch nicht im entferntesten übertrieben. Diese greuliche Entartung ist nur daher gekommen, daß die Betreffenden dem Geschmack des Publikums immer nachgegeben haben, welcher eben immer tiefer gesunken ist. Ich glaube, daß die Kirche den strengsten Stil festhalten soll für ihre Musik."

Die Kompositionen aus der Blütezeit der klassischen lateinischen Kirchenmusik waren ihm zusammen mit unseren deutschen Meistern Eccard, Schütz, Bach, Handl u. a. ans Herz gewachsen. Diese Liebe hat er bis in sein hohes Alter hinein der klassischen Kirchenmusik bewahrt. Auf des Herzogs Befehl mußte der Meininger Stadtkirchenchor bei der Vermählungsfeier des Großherzogs von Sachsen, die im Meininger Residenzschlosse im Jahre 1910 stattfand, nur lateinische Chöre von Baj, Palestrina und Lotti vortragen. So ist denn verständlich, daß dem Verstorbenen neben Bachschen Weisen auch die alten strengen Tonsätze als letzte Scheidegrüße erklangen, bei der Trauerfeier in der Stadtkirche vom Stadtkirchenchor, an der Gruft von dem Salzunger Kirchenchor.

Wohl war es Herzog Georg II. vergönnt gewesen, das neue Deutsche Reich mit errichten zu helfen, weitere politische Ziele aber hat ihm die Vorsehung nicht gewiesen. Er konnte deshalb seine ganze Kraft dem inneren Ausbau seines Landes widmen; und er hat es auch in nie erlahmender landesväterlicher Fürsorge getan in einer 48jährigen Regierungszeit, die für alle Stände, Kirche und Schule, Künste und Wissenschaften Früchte gezeitigt hat, wie sie ein anderes Land von gleicher Größe nicht aufzuweisen hat. Daß er den Künsten eine Pflegestätte geschaffen hat, wo sie sich frei entfalten konnten, das müssen ihm alle Künstler und Kunstfreunde, die ganze Menschheit danken. Das Andenken dieses seltenen kunstsinnigen Fürsten wird daher ein gesegnetes bleiben für alle Zeiten. **H. L., Mngn.**

Musikpflege in Italien.

Von Dr. jur. et phil. (mus.) H. R. FLEISCHMANN (Wien).

Italien war, ist und bleibt das Land der Sehnsucht unserer Menschheit. Alljährlich wandern Tausende und Tausende den Apenninen zu, ein unersättlicher Menschenstrom ergießt sich über Stadt und Land und kaum gibt es einen Flecken Erde, den noch kein Fremder betreten hätte. Das hat seine Vorteile, aber auch seine Nachteile. Denn alle diese Menschen zieht im großen und ganzen nur ein Gedanke nach Italien und ein Trieb ist es, der jedermann ergreift, sobald er einmal die Grenze Italiens überschritten hat: das ist das Streben, möglichst viel Vergangenheit in sich aufzunehmen. Der Fremde sucht die Vergangenheit in den Museen, aber auch in den Bibliotheken, in den Schulen und Bildungsanstalten, auf der Straße, in den Gärten und Ländereien — und vergißt dabei zum großen und berechtigten Verdrusse der Italiener die Gegenwart, mißachtet das moderne Leben Italiens mit seiner aufblühenden Industrie, seiner hochstehenden Geldwirtschaft, seinem frei entwickelten öffentlichen Leben. Der Fremde, der mit seinen historischen Eindrücken heimkehrt, bringt unrichtige und falsche Anschauungen mit nach Hause und nichts kann einem Lande verderblicher sein, als vom Auslande verkehrt beurteilt zu werden. Es wäre interessant und gewiß auch verlohnend, unsere Gedanken auf den mannigfachsten Gebieten menschlichen Lebens auszuführen, doch wollen wir uns hier, der fachlichen Richtung des Blattes entsprechend, ausschließlich mit Musik und Musikübung beschäftigen, hierbei allerdings die verschiedensten Zweige der Tonkunst berühren.

Wir beginnen mit dem schaffenden Künstler, weil wir diesen als den Bannerträger aller Musik proklamieren, als das treibende Element, das jede Bewegung im musikalischen Leben verursacht und dessen Werke, wie der grundgelehrte Heinrich Schenker einmal sagt, jenen gewaltigen Geldumsatz auslösen, der dem Setzer, Drucker, Verleger, Dirigenten, Klavier-, Violinvirtuosen und sonstigen Instrumentalisten, Sänger und Sängerin, Orchestermitgliedern, Opernhäusern, Chorvereinen, Berichterstattern, Lehrern, Konzertbureaus, Schneidern usw. zugute kommt. Von den italienischen Komponisten hört man, wenn man natürlich von der Oper absieht, im Auslande, namentlich aber in Deutschland, herzlich wenig: man pflegt slawische, nordische, französische, ungarische — aber keine italienische Konzertmusik. Und doch gäbe es hier viele Namen zu nennen und Künstler aufzuzählen, die in ihren ehrlichen, wenn auch nicht immer erfolgreichen Bestrebungen unsere Aufmerksamkeit und Beachtung gewiß verdienen. Man kennt in Deutschland höchstens Altmeister Giovanni Sgambati, etwa auch Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari und M. E. Bossi. Wo bleiben aber der in Paris lebende hochbedeutsame Alfredo Casella, der sich der besonderen Gunst Gustav Mahlers erfreuen konnte oder aber der insbesonders in letzter Zeit erfolgreiche Riccardo Pick-Mangiagalli? Wir verweisen des weiteren auf Mezio Agostini, gegenwärtig Direktor des Liceo Civico von Venedig, dem die jung-italienische Musik eine ganze Reihe wertvoller Klavierstücke, Kammermusikwerke und Lieder verdankt; ferner der feinsinnige Edgardo Del Valle de Paz, am kgl. Musikinstitute in Florenz wirkend, der Komponist einer von der Società del Quartetto di Milano preisgekrönten Klaviersonate, der Autor zweier bei Augener verlegter Orchestersuiten und vieler pädagogischer Werke; dann Giuseppe Ferrata (verlegt bei Ricordi, Schirmer und Fisher in New York), Giuseppe Frugatta (Werke in Ganzton-Skala!), L. E. Ferraria (rhythmische Uebungen nach Jaques-Dalcrozes Prinzipien!), Alessandro Longo (Klaviersonaten bei Fr. Kistner, Leipzig), Antonio Ricci-Signorini (je 2 Messen und symphonische Dichtungen, zahlreiche Lieder und Klavierstücke), Amilcare Zanella, Direktor des Liceo Rossini in Pesaro (Orchesterwerke: „Vita" und „Suite", ferner „Canto eroico" usw.); schließlich einer der modernsten italienischen Komponisten: Paolo Litta, dessen Kompositionen ganz eigentümliche Gestaltungen tragen und epochemachend scheinen, so „der Minne See" für Klavier und Violine, dessen einzelne Sätze nach Artur Smolian „ein erblühtes schwülharmonienduftiges Klanggebilde von gedanklich seltsamen zerfaserten Blattformen" bilden oder „die entschleierte Göttin", ein esoterisches Tanzspiel für Klavier, Violine, Triangel und eine Tänzerin oder „der Tod Kleopatras" für Sopran und Orchester, sein jüngstes in der Universal-Edition erschienenes Werk. Unsere deutschen Pianisten seien insbesondere auf die hochstehende italienische Klavier(Salon)Musik aufmerksam gemacht, der wir in Deutschland nichts Gleichwertiges gegenwärtig an die Seite stellen können. Es sind duftige, sonnendurchwärmte, formschöne Gebilde, in denen uns diese Musik dargereicht wird, welche größtenteils bei Carisch & Jänichen ihr Hegeplätzlein gefunden hat.

Mit der Anerkennung ausübender italienischer Künstler im Auslande ist es, von den Operngrößen abgesehen, nicht anders bestellt. So erinnern wir uns nicht, in deutschen Konzertsälen in letzter Zeit einem italienischen Instrumentalisten außer Enrico Mainardi, dem jugendlich hervorragenden italienischen Cellisten und dem Geiger Arrigo Serato begegnet zu sein. Von der Sangwelt hat Ida Isori, die Florentiner Interpretin des Bel Canto beim deutschen Publikum Eingang gefunden. Gänzlich unbekannt sind hingegen noch in Deutschland Antonio Belletti (Orgel), Luigi Broglio (Cello), Mario Corti (Geige), Arturo Cuccoli (Cello), Renzo Lorenzoni (Piano), Bernardino Molinari (Dirigent), Franco Tufari (Geige), Giulio Tartaglia (Mandoline) u. v. a.

Unser nächstes Kapitel sei der italienischen Publizistik gewidmet. Eine Musikschriftstellerei etwa in dem Sinne, daß jede nur halbwegs ernst genommen sein wollende Tageszeitung auch ihren fachlich ausgebildeten Musikreferenten hat, gibt es in Italien nicht. Die Leute, die in der Presse die spärlich genug erscheinenden Konzertberichte schreiben, gehören in der Regel ganz anderen Berufen an und genießen auch keinesfalls jene Wertschätzung und das Vertrauen, das im Auslande diesem Stande entgegengebracht wird. Eben mit Rücksicht darauf vermeidet es gewöhnlich der italienische Musikschriftsteller, die Tagespresse für seine Zwecke zu benützen, er findet seine Domäne eher in den zahlreichen hochstehenden Fachblättern, von denen die wichtigsten im nachstehenden genannt seien: die „Rivista Musicale Italiana", die erste und beste Fachzeitschrift Italiens, Organ der italienischen Musicologen, vierteljährig in einem stattlichen Bande bei Fratelli Bocca in Turin erscheinend. Sie läßt sich am ehesten mit den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft oder mit der französischen „S. I. M." vergleichen, unterscheidet sich aber namentlich von ersteren in vorteilhafter Weise dadurch, daß sie auch zeitgenössisches Musikleben in hohem Maße berücksichtigt. Der Redaktionskreis weist die besten Namen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft auf, darunter O. Chilesotti, V. Fedeli, J. Pizzetti, L. Torchi und F. Torrefranca. Mitarbeiter sind auch eine Reihe ausländischer Musikgelehrter wie Riemann, Adler, Pougin, Prod'homme, Brenet etc. Eine halbmonatlich herausgegebene Zeitschrift ist die in Florenz erscheinende „La Nuova Musica", als deren Eigentümer und Chefredakteur der bereits einmal genannte E. Del Valle de Paz fungiert; ein ihm zur Seite stehendes Redaktionskomitee besteht aus den Schriftstellern Bonaventura, Pizzetti, Bastianelli, Bertini, Abate und Samuel. Diese bereits im 19. Jahrgange ihres Bestehens erscheinende Zeitschrift bringt nebst Aufsätzen belehrenden Inhaltes stets auch eine reiche Fülle von Nachrichten und Notizen über das allgemeine Musikgetriebe. Als

Wochenschrift erscheint, geleitet von dem vortrefflichen Raffaello de Rensis, in Rom die „Musica", der etwa die Signale für die musikalische Welt zu vergleichen wären. Charakteristisch: Schnellster und zuverlässiger Nachrichtendienst, Fehlen gelehrter Abhandlungen oder historischer Beiträge. In Rossinis Heimat, in Pesaro, gibt der Direktor Andrea d'Angeli seit 18 Jahren mit unermüdlichem Fleiße die „Cronaca Musicale" heraus, eine Fundgrube für jeden, der sich mit alter oder moderner italienischen Musik beschäftigen will, gleichzeitig grundgelehrt und äußerst anregend. Für die Bedürfnisse der Kirchenmusiker sorgt vornehmlich die bei Marcello Capra, Turin, erscheinende „Musica Sacra", für mehr unterhaltende Lektüre Ricordis „Ars et labor", über musikdramatische Vorgänge und Ereignisse informiert schließlich die „Illustrazione Teatrale" in Mailand u. v. a.

Die vorstehenden Zeilen bringen uns dazu, in einem weiteren Kapitel vom italienischen Musikverlag und Musikhandel im allgemeinen zu sprechen. Der italienische Musikverlag ist nicht zentralisiert, jedoch großzügig, von weittragenden Ideen geleitet. Der italienische Verleger ist gleichzeitig Sortimenter, Instrumentenhändler, Konzertagent — kurz, er vertreibt alles, was mit Musik zusammenhängt, geht mit seinen Waren auch in die Provinz und gründet in den kleinen Landstädten Zweigunternehmen seines Stammhauses. Ausschließlich dem Vertriebe und Verlage dienende Musikalienhandlungen gibt es im eigentlichen Sinne nur in *Turin*, wo Verleger wie Gustavo Gori, Marcello Capra, Luigi Perosino, Giuseppe d'Amato u. v. a. zeigen, welche Unternehmungen der rührige italienische Geschäftsgeist zu gründen und zu leiten vermag. Von bedeutenden Musikverlegern und -händlern in anderen Städten seien genannt: Lorenzo Sonzogno in Mailand, Guglielmo Zanibon in Padua, Ettore Brocco in Venedig, Francesco Bongiovanni in Bologna, Brizzi e Niccolai in Florenz, Verlagsanstalt „Musica" in Rom und Raffaele Izzo in Neapel. Eine nicht genug hoch einzuschätzende Förderung hat jedoch die italienische Musik dem angesehenen Mailänder Hause Carisch & Jänichen zu danken. Nicht nur deshalb, weil es von Deutschen gegründet wurde und geleitet wird, sondern vornehmlich, um der hohen Bedeutung dieses heute in Italien ohne Zweifel die erste Stelle einnehmenden Unternehmens, wenn wir von Ricordi als Opernverlag absehen, gerecht zu werden, wollen wir hier näher darauf eingehen. Das Haus wurde von Artur Jänichen und Adolf Carisch vor ungefähr 35 Jahren gegründet und führte 10 Jahre nach der Gründung den Musikalienhandel ein; Vorstand und Direktor ist ebenfalls ein Deutscher namens Paul Schöne. Haben es sich früher Carisch & Jänichen angelegen sein lassen, gute deutsche Musik in Italien bekannt zu machen, so verfolgen sie jetzt den umgekehrten Weg: Carisch & Jänichen ist heute nach Ricordi der größte italienische Musikverlag, der Verlagskatalog umfaßt mehr als 15 000 Nummern und ist es eine der ersten Grundsätze des den Opernverlag gänzlich außer acht lassenden Unternehmens, moderne italienische Kammer- und Salonmusik, sowie italienische Unterrichtswerke im Auslande zu propagieren. Von Komponisten, denen Carisch & Jänichen Aufnahme und Förderung gewähren, seien u. a. genannt: M. E. Bossi, Buonamici, Frontini, Frugatta, Martucci, Mugellini, Ricci-Signorini, Tarenghi, Zanella. Bedenken wir, daß der Verlag auch die besten musiktheoretischen Werke in Italien herausgibt, so müssen wir sagen, daß hier von Deutschen wahre Kulturarbeit geleistet wird, deren eingehende Würdigung wir allerdings anderen Fachblättern und Gelegenheiten vorbehalten müssen, ebenso wie auch unsere Erfahrungen auf dem Gebiete des Instrumentenhandels, sowie des Instrumenten- und namentlich Klavierbaus in Italien wohl hier nicht recht niedergelegt werden können.

Es erübrigt jetzt nur noch, auf die Musikpflege der Italiener im allgemeinen einzugehen und namentlich die Stellung zu beleuchten, die das italienische Publikum deutscher Musik gegenüber einnimmt. Es ist vollständig unrichtig und entbehrt jeglicher Grundlage, wenn man, wie es leider so häufig geschieht, dabei nur Interesse für Opernmusik voraussetzt. Im Gegenteil! Wir haben wiederholt Konzerten von Pianisten, Kammermusikvereinigungen und Sängern beigewohnt und die Empfindung gehabt, daß selbst bei mittelmäßiger Begabung der Künstler der Italiener ihnen seine ganze Aufmerksamkeit zuwendet und sich dort, wo etwa das Verständnis fehlte, Hochachtung vor dem Ausführenden und seiner Kunst einstellte. Auch in Italien sind unsere deutschen Klassiker das Um und Auf eines jeden Konzertprogrammes. Zeitgenössische Musik deutschen Ursprungs ist in Italien nahezu unbekannt, Richard Strauß allerdings als Opernkomponist sehr geschätzt. Hervorzuheben ist auch das Interesse, das in jüngster Zeit speziell Arnold Schönberg entgegengebracht wird. Von Bruckner, Pfitzner, Reger, Wolf hört man in Italien nahezu gar nichts. Hier hieße es, von deutscher Seite aus einzugreifen, die Italiener durch deutsche Künstler auf deutsche Kunst aufmerksam zu machen. Ein deutsches Musikfest, etwa in Rom (Augusteum) oder Mailand (Scala-Theater) abgehalten, würde im hohen Maße dazu beitragen, unsere zeitgenössischen deutschen Komponisten in Italien einzuführen und gewiß wirksamste Anregung bieten, sich mit neuer deutscher Musik zu beschäftigen. Interesse hierfür auf Seite der Italiener ist ohne Zweifel vorhanden.

Soweit, was die Musik in Italien anbelangt. Es konnte hierbei keinesfalls unsere Aufgabe sein, im einzelnen auf dieses oder jenes Gebiet musikalischer Betätigung einzugehen; ein solches bleibt vielmehr Spezial-Abhandlungen vorbehalten. Was wir jedoch in trockenen Daten und Anführungen, wie es eben bei einem derartigen spröden Stoffe nicht anders möglich ist, dargelegt zu haben glauben, ergibt zur Genüge, daß italienische und deutsche Musik in vielen Richtungen noch nicht die richtigen Berührungspunkte gefunden haben und daß es sich in beiderseitigem Interesse verlohnen dürfte, sich mit dieser Materie näher zu beschäftigen. Es ist durchweg nicht ausgeschlossen, daß diese Beschäftigung dem Verleger, Komponisten, reproduzierenden Künstler, Musikschriftsteller und Musikliebhaber seine Vorteile der einen oder anderen Art bringt und sollte das tatsächlich der Fall sein, so würde es uns den schönsten Lohn für unsere Zeilen bedeuten.

Scheidemantels Don Juan-Uebersetzung in der Dresdner Hofoper.

Mozarts unsterbliches Meisterwerk, die Oper aller Opern hat in der deutschen Sprache wohl die meisten Uebersetzungen der Originaldichtung Lorenzo da Pontes erfahren, von Neefe und Rochlitz über Grandauer, Viol, Wolzogen bis zu Levi und Scheidemantel. Fast jede deutsche Bühne nennt eine andere Uebersetzung ihr eigen. Es erschien daher als eine Art Notwendigkeit, daß der „deutsche Bühnenverein" das Preisausschreiben erließ. Mozart komponierte den Don Juan in lateinischer Sprache und nahm alle Vorteile dieses Idioms wahr, die hier den gesanglichen Glissando, Staccato- und Parlando-Vortrag ermöglichen. Niemand wird beispielsweise das Champagnerlied in der gleichen überschäumenden Leichtigkeit und in der vorgeschriebenen Presto-Vortragsart deutsch zu singen vermögen, wie es mit dem Finch' an dal vino-Text gelingt. Das muß der Textbearbeitung Karl Scheidemantels zugute gehalten werden, bezw. als unablässige Sänger Einschränkung gelten. Indessen darf man dem Dichter-Sänger nachsagen, daß er stets den Bühnensänger im Auge behielt, daß er auf dem goldenen Boden der Praxis steht, und vor allem den Text als einheitliches geschlossenes Ganzes gestaltet hat. Leider lag das Textbuch nicht im Druck vor. Nur Bruchstücke nebst Erläuterungen und Begründungen des Bearbeiters wurden bekannt. Scheidemantel hat als oberstes Gesetz stets die leichte Sangbarkeit und Wortverständlichkeit berücksichtigt. Das erkennt man besonders an den Secco-Rezitativen und an den Ensembleszenen, die erheblich an Eindruck gewonnen haben. Es wäre zu wünschen, daß er die alten Texte der beinahe volkstümlich gewordenen Arien als da sind: „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise, Horch auf den Klang der Zither, Wenn du fein fromm bist einfach, Reich mir die Hand mein Leben" (! Red.) übernommen hätte anstatt an ihre Stelle Neues und doch nicht Besseres zu setzen. Die neue Bearbeitung nimmt ferner den seit Jahren gestrichenen Schluß mit dem Sextett wieder auf. Dadurch wird der Buffo-Einschlag, das drama giocose des Don Giovanni betont. Infolge dessen wird, so schön diese Musiknummer ist, das tragische Ende des Titelhelden, für den heutigen Geschmack, in der Wirkung entschieden beeinträchtigt. Wir haben es glücklich so weit gebracht, daß wir von der Oper nicht mehr verlangen, daß sie gut ausgehe, wie zu Webers Zeiten. Die Dresdner Neuinszenierung benutzt das Proszenium für einzelne Arien und Ensemblesätze, ein Vorteil, der es gestattet, ohne Drehbühne die rückwärtige Szene rasch zu verändern. Die neuen Bühnenbilder ergaben einen glänzenden, farbenfrohen Rahmen und die Kostüme im Stile des 17. Jahrhunderts zeigen den Prunk und die Ueppigkeit der Gemälde des Velasquez. Hand in Hand mit der sorgfältigen Inszenierung Oberregisseur *Tollers* ging die musikalische Vorbereitung durch Hofkapellmeister *Kutzschbach*. Die königl. Kapelle bewährte ihren alten Ruf. *Waldemar Staegemann* sang die Titelrolle, der Künstler bot besonders darstellerisch eine Meisterleistung. Die *Siems* war eine großartige Donna Anna, die *Seebe* charakteristisch im Auseinanderhalten des Gefühls und des Keiftons, die *Nast* als liebreizende Zerline übertrafen sich selbst. Zu loben sind ferner *Ermold* als ausgezeichneter Leporello, *Tauber* als Oktavio, und *Zottmayer* als Komthur. Viele auswärtige Bühnenleiter wohnten der Aufführung bei. *Pl.*

Drittes Leipziger Bach-Fest.

Am 4. bis 6. Juni 1914.

Daß der Bach nicht der echte ist, den man meist in den Kirchen und Musikschulen im Lande herum und immer noch selten genug zu hören bekommt, sollte man schon daraus sehen, daß sich seine Interpreten auf die Ueberlieferung stützen, die durch Männer wie die beiden Rust, Doles, Hiller und die Berliner Schule gegangen ist, deren teilweis italienisch gefärbter blutarmer Rationalismus nicht imstande war, den Ausdruck der Kraft und Leidenschaft der Werke Sebastians zu vermitteln, die einer eben entschwundenen und sogleich belächelten Kulturepoche entsprossen waren. Nicht den Inhalt, nur Aeußerliches können wir noch von diesen Männern lernen, die Bach viel ferner standen als unsere Zeit. Daß unter den Organisten derjenige, der am entschiedensten mit dem alten Formalismus in der Wiedergabe der Orgelwerke gebrochen hat, der Leipziger Thomaskirchorganist *K. Straube* ist, war schon lange bekannt, daß sich Straube in zehnjähriger angestrengter künstlerischer Arbeit im Chor des Leipziger Bach-Vereins ein Instrument geschaffen hat, mit dem er die großen Vokalwerke Sebastians für unsere Zeit zu neuem, lebendigstem Leben zu erwecken vermag, ist zwar noch vor kurzem von Anhängern der alten Schule bestritten worden, kann aber nach dem dritten Leipziger Bach-Fest billigerweise



Das Theater in Lauchstedt.

kaum selbst von denen mehr geleugnet werden, die im einzelnen von Straubes Auffassung abweichen.

Daß Bach auch als Kirchenkomponist nicht nur der kirchlich gläubige Christ, sondern der g a n z e, g e i s t i g e und s i n n l i c h e Mensch mit seinem Zorn, Stolz, seiner Kampfesfreude, seiner Verzweiflung, seiner irdischen und himmlischen Inbrunst ist, haben die zwei Chorkonzerte in der Thomaskirche zu vollem Bewußtsein gebracht. Das erste mit seinen teilweis seit Bachs Zeit nicht wieder erklungenen Kantaten, der jubelnden „Lobe den Herrn", der unruhvoll beginnenden „Es ist nichts Gesundes" und „Alles nur nach Gottes Willen", der kampf- und siegesfreudigen „Dazu ist erschienen", das letzte mit der h moll-Messe, deren innere Zusammenhänge Straubes Wiedergabe eindringlich darlegte, freilich, schien es mir, in anderem Sinne als das Programmbuch beweisen will. Wie es gelang, den Chorälen der Kantaten bei subjektivster Schattierung, bei allen plötzlichen Temporückungen die monumentale Größe zu wahren, wie ohne alle Künstelei die innerste Seele jeder Kantate sprach, war nichts als bewundernswert. Die einzigartige virtuose Koloratur des Bach-Vereinschores stand auf der gleichen Höhe wie die Tonschönheit der erschütternd gesungenen Qui tollis, Et incarnatus, Crucifixus. Daneben hat Straube den Mut, seinem Chore alle falsche konventionelle Mäßigung der Gefühlsausbrüche, alles kirchliche Pathos abzugewöhnen und die Freuden- und Kampfchöre mit d e r irdischen Lust singen und wenn es sein muß ekstatisch rasen zu lassen, deren Aufrichtigkeit allein vor der Heiligkeit Gottes bestehen kann.

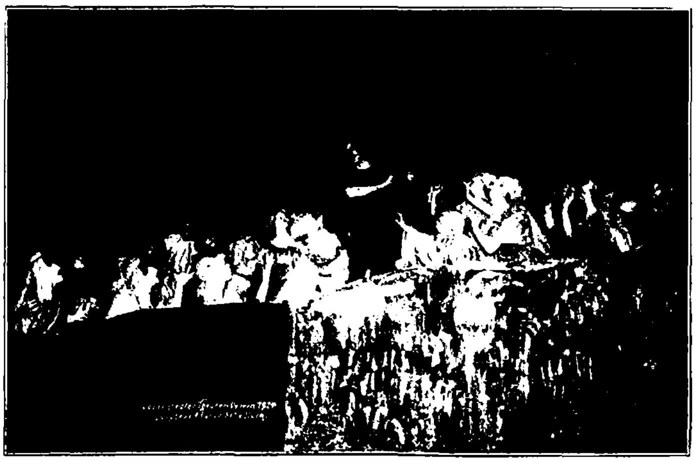
Der Instrumentalkörper wurde vom Gewandhausorchester gestellt, das unter den Bläsern und Streichern über ausgezeichnete Solisten verfügte. Von den Gesangskünstlern dieser 2 Konzerte übertraf Fanni *Leisner* (Alt) an Tiefe der Empfindung ihre Partner Frau *Stronck-Kappel* (Sopran), Dr. *Rosenthal*, dessen weicher Baß nicht allen Anforderungen gerecht wurde, und Dr. *Römer*, der in den Rezitativen und im letzten Duett von „Herkules am Scheidewege" weit glücklicher war als in den Tenorarien der Kirchenkonzerte. In einem 3. Kirchenkonzert, das außer einigen Gesängen (Leisner) nur Orgelkompositionen brachte, spielte Domorganist *Zorn* aus Braunschweig an Stelle des überbürdeten Prof. Straube Choralvariationen, Präludien, Fugen und Passacaglia, an demselben Tag noch Organist Fest (Leipzig) in der Thomanermotette Choralbearbeitungen und f moll-Fuge. Einen dritten Orgelkünstler hatte man schon am Tag vorher im Kammerkonzert im Gewandhaus in dem jugendlichen *G. Morvaren* kennen gelernt, der die 5. Orgelsonate technisch klar und poesievoll registriert vortrug.

Auch die zwei Gewandhauskonzerte leitete Straube. Im ersten führte Straube nach dem Orgelvortrag Morvarens mit dem Gewandhausorchester das festliche erste Brandenburgische Konzert auf, ganz verinnerlicht vor allem den 2. Satz. Gerade vor der Instrumentation dieses Konzertes konnte dem Hörenden die Richtigkeit der Straubeschen Registrierkunst klar werden, von deren Art Morvaren eben eine Probe gegeben hatte. Dann sang Frl. *Förstel* (Wien) die Hochzeitskantate „Weichet nur betrübte Schatten", deren Naturromantik und Land- und Tanzlust die ganze Romantik vorausahnen; es folgte das in der durchbrochenen Arbeit der Instrumentation und inhaltlich an Beethoven gemahnende a moll-Konzert (*Pembaur:* Klavier, Konzertmeister *Wollgandt:* Violine, *Schwedler:* Flöte) und das Dramma per Musica „Herkules auf dem Scheidewege", das durch einige Striche an Schlagkraft gewann. Die Rokokomusik des Chores wurde überraschend leicht gesungen, unter den Solonummern gehört wohl das Duett „Ich bin Deine, Du bist meine" zu den wärmsten, innerlichsten Liebesgesängen, die je erfunden worden sind. Das dreistündige Konzert ermüdete nicht im geringsten. Das zweite Kammerkonzert enthielt die vollendet wiedergegebene h moll-Suite, in der *Schwedlers* Flötenkunst triumphierte, die dritte Suite für Solocello (Klengel), die Solokantaten „Ich habe genug" (Rosenthal) und „Jauchzet Gott" (Stronck-Kappel), die C dur Solosonate für Violine (Busch) und die A dur-Sonate für Klavier und Violine (*Reger* und *Busch*), sowie 4 Präludien und Fugen aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers (Reger). Regers ganz persönliches Spiel und Buschs blühender Geigenton und ausdrucksvolle Technik erregten gleiche Begeisterung.

Am Schlusse feierte man Straube, dessen Riesenausdauer und die Kompositionen durchglühende Gestaltungskraft in einem glücklich gewählten Programme alle Seiten Bachs glanzvoll zur Geltung gebracht hatte unterstützt vom Gewandhausorchester, dem Bach-Vereinschor, den genannten Solisten und dem unermüdlichen diskreten Cembalisten Hermann Mayer.

Es ist wohl am Platze, zu dem Programmbuch, das Dr. *A. Heuß* verfaßt hat, einige Anmerkungen zu machen. Es ist gewiß verdienstlich, das Publikum zum Nachdenken und zur Erfassung der Persönlichkeit anzuregen, die sich in einer Komposition ausspricht, und in einem Teil der Erläuterungen ist das Heuß sicher gelungen. Ich möchte aber doch vor einem Irrweg warnen, auf den mir ein anderer, fast größerer Teil der Heußschen Ausführungen zu leiten scheint, das ist der häufige Mangel formaler Erklärung und die übermäßige Hochachtung vor Begriffen oder Ideen, die der Künstler d a r g e s t e l l t haben soll. Es erscheint mir unbedingt nötig, dem Leser kurz Wort und Satz der musikalischen Rede klar zu machen, nicht um der Form willen, sondern um ihm das Erleben des Inhalts zu erleichtern. So war leider nur zu häufig zu beobachten, daß die Hörer während der Aufführung die Philosophien des Programmbuchs studierten und hinterher wohl Herrn Dr. Heuß, aber nicht Sebastian Bach verstanden hatten, sich aber, geblendet durch die Menge der Heußschen Ideen, einbildeten, das Kunstwerk wirklich erlebt zu haben.

Zweitens: die Ueberschätzung von Begriffen! Es verrät einen Mangel an Hochachtung vor dem künstlerischen Triebleben, dessen Folgerichtigkeit man mit Worten logisch freilich nicht immer beweisen kann, eine Geringschätzung des Gefühls, einen verhüllten Rationalismus, wenn man mit Begriffen wie Gegensatz zwischen Griechentum und Christentum an H dur-Präludium und Fuge des Wohltemperierten Klaviers (II). herantritt, nicht etwa zur kurzen, übrigens verfehlten Charakterisierung, sondern auf der Behauptung, Bach habe das „zur Darstellung gebracht". Noch gefährlicher sind die Ausführungen zur hohen Messe, weil Heuß geradezu behauptet, daß der Ideengang, den er ihr zugrunde legt, auch der Bachs gewesen sei, ohne dessen verstandesmäßige Kenntnis man die Messe nicht als Ganzes begreifen könne. Abgesehen von dem Verkennen ursprünglichen Schaffens, das sich in Worten äußert wie „das Motiv, dieser Satz b e d e u t e t", „der Gedanke wird dargestellt", dreht Heuß geradezu das Verhältnis von Form und Inhalt um, wenn er im Erkennen der angeblichen Idee das Erfassen des Inhalts sieht. Denn ein Gedanke kann wohl die Gruppierung der Soli und Chöre u. ä. bestimmen, aber wenn ich den Grund dieser Form nur durch logische Konstruktionen, nicht durch gefühlsmäßiges Erleben finden kann, so erkenne ich eben nur etwas Aeußerliches.



Die Orpheus-Inszenierung in Lauchstedt. (Furienchor, Orpheus: Ernst Possony.)

nicht Wesen und Gehalt. Uebrigens sind die äußeren philologischen und die inneren Beweise Heußens für die Richtigkeit seiner Anschauung keineswegs zwingend, ja aus S. 88/89 des Programmbuchs könnte man seine „philologischen" Beweise mit seinen eigenen Ideen widerlegen (Erklärung der Parodien). Aber auch die inneren Beweise halten nicht Stand und ich bedaure nur, aus Platzmangel meine Behauptung nicht beweisen zu können, um schlichter das Wesen der h moll-Messe zu kennzeichnen. Mit diesen Bemerkungen will ich natürlich nicht Heußens Verdienste um die Bach-Erklärung — ein garstiges Wort — angreifen, sondern nur auf eine bedenkliche Seite hingewiesen haben.

Schließlich muß das Kunstwerk Bachs selbst am deutlichsten für sich sprechen, und wo hat es das dringender getan als zum dritten Leipziger Bach-Fest? Dr. **Martin Falck.**

Die Lauchstedter Festspiele.

Glucks „Orpheus und Eurydike".

Wir leben im Gluck-Jahre! Bei der vollkommenen Vernachlässigung Glucks durch unsere Theater können nur ganz wenige von sich sagen, ein wirkliches inneres Verhältnis zu diesem Meister zu haben. Für die Art und Bedeutung seines tragischen Stils muß erst wieder Liebe und Verständnis geweckt werden; eine verlorene, wahrhaft große Kunst muß von neuem belebt werden. Es lag darum für den Lauchstedter Theaterverein und seine künstlerischen Berater nahe, gerade in diesem Jahre des Opernreformators zu gedenken. Indem man den „Orpheus" aufs Programm setzte, hatte man wohl eine der adeligsten und erhebendsten Schöpfungen Glucks, doch nicht seine bedeutendste Leistung gewählt. Als erstes Reformwerk bricht der „Orpheus" noch nicht völlig mit der älteren italienischen bezw. französischen Oper, vertritt er noch nicht den tragischen Stil in höchster Reinheit und Kraft. Es ist hier namentlich an die allegorische Rolle des Eros und an den undramatischen, ganz außerhalb des tragischen Problems liegenden Schluß zu erinnern, der überdies auch musikalisch abfällt.

Die Lauchstedter Aufführung bedeutete über die Erfüllung einer bloßen Anstandspflicht hinaus ein künstlerisches Ereignis. Einerseits durch die Art der Bearbeitung — daß man nämlich den „Orpheus" in einer von der landläufigen Bühnenpraxis erheblich abweichenden, auf die italienische Originalfassung von 1762 zurückgreifenden Form kennen lernte — andererseits aber auch durch die außergewöhnlich sorgfältige, den dramatischen Kern in allen Teilen wirkungsvoll herausschälende Wiedergabe. Die Bearbeitung von Prof. Dr. *Hermann Abert* (von der Universität Halle a. S.) legt das Hauptgewicht auf die Wiederherstellung des Gluckschen Orchesterkolorites durch Hinzunahme des Cembaloklanges, sowie auf eine Neuübersetzung des italienischen Textes. Beide Aufgaben sind glücklich und geschickt gelöst. Sodann übertrug Prof. Abert aus natürlichem Empfinden und dramatischen Erwägungen heraus die Orpheus-Partie einem Bariton, wobei sich, weil die ursprüngliche Fassung für Alt ist, keinerlei Umschreibung nötig machte. Der Versuch, der in Lauchstedt in Anlehnung an ähnliche Fälle bei Händel zum ersten Male gewagt wurde, ist als gelungen anzusehen. Freilich muß man bei dem Experiment auf die gerade dem Alt eigenen Registermischungen verzichten und infolge der neuentstehenden Intervallbeziehungen einige seltsam-ungewohnte Klangwirkungen in Kauf nehmen. Von den langen Ballettsätzen vor dem Chorfinale des letzten Aufzuges sah die Aufführung mit Recht ab. Schmerzlich vermißte man indes in der Szene „Gefilde der Seligen" die Eurydike-Arie mit Chor „Diese Auen sind seligem Frieden geweiht", ein musikalisches Juwel von wunderbar weicher Stimmung und wonnigem Ausdruck. Es handelt sich damit offenbar um ein für die Pariser Aufführung hinzukomponiertes Stück, das im Wiener Original nicht enthalten ist. Ob Aberts Bearbeitung für die künftigen „Orpheus"-Aufführungen unserer Bühnen grundlegende Bedeutung bekommen wird, das wird die Zeit lehren. Eine bestimmte Meinung darüber erscheint zum mindesten verfrüht[1].

Leben und Gestalt gewann die Partitur in erster Linie durch Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler*. Die Verhältnisse gestatteten ihm, seine Intentionen bis in die geringsten Einzelheiten hinein durchzusetzen. Von feinstem Stilempfinden und vollendetem musikalischem Geschmack geleitet, hat er das Werk dynamisch und agogisch bezeichnet, die Phrasierung sinngemäß eingerichtet und die Stricharten festgesetzt. Mit echter Begeisterung griff er den Stoff an und vermittelte so Eindrücke, die nachhalten werden. Die wirkungsvolle Herausarbeitung der orchesterbegleiteten Rezitative erheischt hier besondere Hervorhebung. Wenn die Lauchstedter „Orpheus"-Aufführung den Charakter eines Gluck-Festspieles trug, Kapellmeister Wetzler darf gewiß das Hauptverdienst daran für sich in Anspruch nehmen. Das Stadttheater-Orchester aus Halle (22 Musiker) spielte ganz im Sinne des Dirigenten und entfaltete gleicherweise Ausdruck wie Tonschönheit. Der Chor, aus Damen der Gesellschaft und Studenten bestehend, beherrschte seine Aufgaben technisch und musikalisch ausgezeichnet; die Furienchöre des zweiten Aufzuges kamen realistisch-effektvoll heraus. Mit den Solisten hatte der Lauchstedter Theaterverein durchweg Glück. *Ernst Possony* (Leipzig), ein höchst intelligenter Sänger und Darsteller, gab den Orpheus, *Elfriede Goette* (Berlin), in der Erscheinung ideal schön und mit wundervoll leicht fließender, glockenreiner Stimme begabt, verkörperte die Eurydike, *Grete Merrem* (Dresden) sang den Eros mit frischem Organ und zartem Ausdruck. Bei der Regie lernte man in Dr. *Ernst Lert* (Leipzig) einen hochinteressanten Künstler kennen. Die Orpheus-Musik erschien in den auf der Bühne verwirklichten Gedanken ins Szenische übersetzt. Ueberraschend schnell gelang Dr. Lert gleich in der ersten Szene die Einstimmung des Zuschauers in die Glucksche Kunst. In den Bewegungen und Gesten der einzelnen während der Pantomime lag Sinn und Stil. Weniger glückte vielleicht in dieser Beziehung der Reigen der seligen Geister (2. Aufzug), mit dem seinerzeit ja Hellerau (J. Dalcroze) so wundervolle Wirkungen erzielt haben soll.

[1] *Anm. der Red.* Eine bestimmte Meinung scheint uns durchaus nicht verfrüht, und zwar eine absolut und deutlich ablehnende. Die Baritonidee des Hallenser Musikgelehrten ist so unglücklich, daß man darüber weinen könnte. Ein bekannter Sänger äußerte zutreffend: „Damit hat man dem Stück das Herz aus dem Leibe gerissen!" Jenes Undefinierbare der Frauengestalt (siehe dagegen auf untenstehendem Bilde den Bariton!), der Frauenstimme ist zerstört, die „Seele" entflohen. Dr. Leopold Schmidt schreibt im „Berliner Tageblatt": „Die Bearbeitung überträgt den Orpheus einem Bariton. Dadurch vermeidet sie zwar jede Aenderung der Tonarten, entkleidet aber die Partie völlig ihres musikalischen Charakters und jeder Wirkungskraft. In all den Stellen, in denen der Alt seinen Glanz und höchste Ausdrucksfähigkeit entwickeln kann, versagt der Bariton; die Transposition um eine Oktave (!) stört nicht nur das Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung, sondern auch (im Duett mit Eurydike) der Singstimmen untereinander. Der Versuch ist so unglücklich, daß man nicht versteht, wie er überhaupt unternommen werden konnte.



Zur Orpheus-Inszenierung in Lauchstedt.

Ein ungemein charakteristisches Bild bot in Lauchstedt sodann aber der Furienchor; zu Anfang das schaurige Anlaufen der Schatten gegen den eindringenden Orpheus und dann — als des Sängers Töne das „Gemenge des Höllenschlundes" umgestimmt haben — das scheue Zurückweichen. Dazu eine äußerst glückliche Ausnutzung der räumlichen Verhältnisse und eine raffiniert ausgeklügelte Beleuchtung. Mit dem Licht überhaupt wußte Dr. Lert, von einigen unmotivierten „Effekten" abgesehen, glänzend umzugehen. Alles Dekorative entsprach im großen ganzen dem Geist der Tragödie. Kunstmaler *Otto Fischer* (Halle) entwarf die Kostüme und Dekorationen und zeigte namentlich bei ersteren eine glückliche Hand und persönlichen Geschmack. An kleinen Stilwidrigkeiten, wie sie mancher wohl gefunden haben mag, soll nicht herumgenörgelt werden.

Jedenfalls hat der Lauchstedter Theaterverein auch im Gluckjahre seine Mission nach besten Kräften erfüllt. Die Generalprobe und die drei Aufführungen waren lange vorher ausverkauft und wurden von einem gewählten Publikum, unter dem die Künstler- und Gelehrtenwelt stark vertreten war, besucht. Gewiß das sicherste Zeichen, daß man die Bestrebungen des Vereins zu würdigen weiß.

Paul Klanert (Halle a. S.).

90. Niederrheinisches Musikfest.

Düsseldorf, Pfingsten 1914.

Wie viele und stichhaltige Einwendungen man auch gegen die mangelnde Berechtigung und Unzeitgemäßheit der Musikfeste herkömmlichen Stils, zu denen auch die Niederrheinischen gehören, machen kann, so wird man, wenn eine solche Ziffer zu Beginn steht und eine Tradition von neun Dezennien im Hintergrund steht, sowie wenn ein derartig hohes Niveau erreicht wird, wie dies hier an den drei Pfingsttagen erreicht worden ist, doch einigermaßen versöhnt. Daß diese ragende Höhe erreicht wurde, das ist das hohe Verdienst des das Düsseldorfer Musikleben durchaus beherrschenden städtischen Musikdirektors Prof. *Karl Panzner*. Seine impulsive und vielseitige Dirigentenpersönlichkeit war Seele und Mittelpunkt des wahrhaften musikalischen Festes so sehr, daß er alles überlichtete und unter die zwingende Macht seiner Musikseele bannte. Das Programm zeigte wie gewohnt das vornehmlich nach rückwärts gewandte Gesicht und wäre gewiß kürzer und einheitlicher ausgefallen, wenn man Panzner freie Hand gelassen hätte. Unnötig waren die in den letzten Jahren öfter gehörte G dur-Symphonie No. 13 Haydns, die im Rahmen des Musikfestes unangebrachten vier bekannten Brahms-Lieder mit Klavierbegleitung und das Bruchstück aus dem letzten Akt der Meistersinger, der Verlegenheitsschluß so vieler Musikfeste, mochte man auch den Chor dabei einmal größer und besser hören als im Theater.

Den Höhepunkt des Festes bildete der erste Tag. Nur zwei Werke, aber diese vollendet in jeder Hinsicht. Die Aufführung von *Verdis* Requiem bedeutete so die ergreifendste Verdi-Ehrung im Verdi-Jubiläumsjahr. Der 653 Personen umfassende Chor löste seine Aufgabe ebenso begeistert, wie das 123 Mann starke Orchester und die Solisten (die Damen *Noordewier-Reddingius, Hoffmann-Onégin* (eine wundervolle Altistin, zu deren Besitz ich meinem lieben Stuttgart gratuliere), die Herren *Alexander Kirchner* und Dr. *Felix von Kraus*) waren gut zu einander abgestimmt und sangen prächtig. Eine Großtat Panzners war die aufreizend großartige Vorführung von Tschaikowskys pathetischer Symphonie. Außer vielleicht Nikisch wüßte ich keinen Dirigenten, der in diesem Werk Gleiches vermöchte. — Am zweiten Tag hoben sich zwei wundervolle Chorleistungen leuchtend heraus: die selten gebrachte, wirklich festlich pompöse Krönungshymne „Zadock der Priester" von Händel und die imposante Bach-Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft". Dann spielte Frau *Elly Ney* das B dur-Klavierkonzert von Brahms mit Rasse und Leidenschaftlichkeit und bedeutender, allerdings hier und da noch ungeklärter Kraft; am besten den Finalsatz. Am Schluß stand Beethovens „Eroica", mit dem rechten Brio und großem Atem von Panzner monumental hingestellt.

Der letzte Tag brachte das bunteste Programm. Zuerst die Haydn-Symphonie, dann Beethovens Violinkonzert, sehr gut, nur im ersten Satz etwas unruhig gespielt von *Hubermann*, darauf Bruckners eminent schwerer und wenig dankbarer 150. Psalm, weiter *Regers* etwas elegisch abgestimmte, nicht allzu originelle, immerhin wirkungsvolle Ballettsuite für Orchester op. 130. dann *Richard Straußens* geistreiche und übersprudelnde Burleske für Klavier und Orchester, von Elly Ney zündend gespielt und zu guter Letzt wie gesagt die Meistersinger-Schlußszene, bei der als Sachs *Tillmann Lissewski* von Köln eingesprungen war, der jedenfalls Besonderes, Musikfestliches nicht zu geben hatte, und *Löltgen* als Walther enttäuschte. Der Chor war glanzvoll. Um mit dem Namen, mit dem ich begonnen, aufzuhören, so wurde Panzner für seine exorbitanten Leistungen auch in einer Weise gefeiert, die hier wohl kaum je dagewesen ist.

Eugen Honold.

15. Schweizerisches Tonkünstlerfest.

Bern, 27. und 28. Juni.

Im Gegensatz zu früheren Jahresfesten, deren Konzertprogramme sich in der Hauptsache aus neuen Schöpfungen der Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins zusammensetzten, zog man für die diesjährige „Schweizerisch nationale Musikschau" in der großen Festhalle der Schweizerischen Landesausstellung vorwiegend bewährte Namen mit Werken heran, die ihre Feuerprobe schon gelegentlich früherer Feste oder in Konzertsälen während der letzten Jahre bestanden haben.

Das erste der vier Konzerte am Samstagnachmittag wurde durch einen a capella-Doppelchor: „Der 117. Psalm" (op. 12) von *Otto Barblan* (Genf), eine vornehm empfundene und sorgfältig gesetzte Komposition, eingeleitet. *Fritz Niggli* (Zürich), *Walter Courvoisier* (München) und *Carl Munzinger* † (Bern) waren mit Liedern für eine Singstimme und Klavier vertreten, unter denen die Kompositionen Barblans — von Frau Klara Wirz-Wyß tonschön und ausdrucksvoll gesungen — an musikalischem Werte am höchsten standen. In den Gesängen Courvoisiers, denen Maria Philippi die denkbar beste Interpretin war, schien mir vieles mehr gesucht als empfunden. Von *Emil R. Blanchet* (Lausanne) hörte man drei fleißig gearbeitete Klavierstücke und von *Emil Frey* (Moskau) die etwas prätentiöse „Sonata dramatica" in d moll (op. 27). Den Höhepunkt des Konzerts bildete dessen Schlußwerk: die ausgezeichneten Quartette nach Texten aus Goethes „West-östlichem Divan" für vier Solostimmen und vierhändige Klavierbegleitung von *Hans Huber* mit Elsa Homburger (Sopran), Maria Philippi (Alt), Alfred Flury (Tenor), Paul Böpple (Baß) und am Klavier der Komponist und Ernst Levy (Basel) als Ausführenden.

Der Samstagabend brachte das große Orchesterkonzert, dem *Friedrich Hegars* prächtige Festouvertüre ein schwungvoller Auftakt war. Prof Henri Marteau (Berlin) spielte das 1. Konzert (c moll) für Violine und Orchester von *Emil Jaques-Dalcroze* (Dresden-Hellerau) mit allen Vorzügen seiner bedeutenden Künstlerschaft. *Pierre Maurice* (München) steuerte dem Programm seine poesievollen Stimmungsbilder „Der Islandfischer" nach Pierre Lotis gleichnamigem Roman bei, von *Gustave Doret* (Paris) hörte man die mit großer Stimmungstiefe und reichem technischem Können geschaffene Gesangsszene für eine Altstimme (Maria Philippi) und Orchester, und *Hans Huber* beschloß auch dieses Konzert mit seiner in Erfindung, Empfinden und technischer Arbeit bedeutenden e moll-Symphonie (op. 115), der sogenannten „Böcklin-Symphonie".

Das Sonntagvormittagskonzert galt der Kammermusik mit einem vom Quartett der Bernischen Musikgesellschaft, den Herren Brun, Tromp, Cousin und Renaud, in ausgezeichneter Weise zu Gehör gebrachten Streichquartett No. 2 in D dur von *Alexandre Denéréaz* (Lausanne), dem fein gearbeiteten zweiten Trio für Klavier, Violine und Violoncello (op. 14) von *Volkmar Andreae* (Zürich) (von W. de Boer, Fritz Reitz und dem Komponisten vorzüglich gespielt) und dem interessanten Streichquartett No. 2 in cis moll von *Hermann Suter* (Basel), dem die Aufführung durch das Basler Streichquartett (die Herren Kötscher, Krüger, Küchler und Treichler) bis auf einige rhythmische Ungenauigkeiten in befriedigender Weise gerecht wurde.

Das vierte Konzert enthielt Chor- und Orchesterwerke. Von Chorwerken begegnete die mit technischer Meisterschaft zu glanzvoller Steigerung aufgebaute Komposition: „Un chant de fête de Neron" für Tenorsolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel von *Friedrich Klose* (München) dem größten Interesse. Die farbenprächtigen musikalischen Schilderungen und das echte Empfinden, das aus diesem grandiosen Werke spricht, ließ den lebhaften Beifall, mit dem der Komponist und der tüchtige Solist (Rud. Jung aus Freiburg) ausgezeichnet wurden, vollauf berechtigt erscheinen. „Trois poèmes paiens" für eine Singstimme und Orchester von *Frank Martin* (Genf) gefielen diesmal weniger als vor drei Jahren beim Feste in Vevey. Die Aufführung litt allerdings auch an der nicht besonders guten stimmlichen Disposition und an musikalischer Unsicherheit des Solisten (L. de la Cruz-Froelich). In einem Konzertstück in h moll für Klavier und Orchester (op. 4) zeigte *Rud. Ganz* (Berlin) gute Erfindung und in der Ausführung des Soloparts seine bekannte pianistische Meisterschaft. Von *Karl Heinr. David* (Basel) hörte man „Das hohe Lied Salo-

monis“ für Sopran- und Tenorsolo, Frauenchor und Orchester, ein großzügig angelegtes Werk von bedeutenden satztechnischen Qualitäten. Um die Gesangssoli machten sich die Sopranistin Marie Luise Debogis (Genf) und der Tenorist Alfred Flury (Zürich) gleichermaßen verdient. *Robert F. Denzler* (Luzern) offenbarte in seiner II. symphonischen Tondichtung „Die Richmodis“ für großes Orchester und Orgel aufs neue seine Gewandtheit in der Beherrschung der Ausdrucksmittel des modernen Orchesters, wie auch seine starke Abhängigkeit von Richard Straußscher Tonsprache. *Othmar Schoeck* (Zürich) endlich war mit seiner durch guten Stimmungsgehalt und vornehme Erfindung bedeutsamen „Dithyrambe“ für gemischten Doppelchor, Orchester und Orgel erfolgreich vertreten.

Mit der Vorbereitung und Aufführung der zum größten Teil ziemlich anspruchsvollen Werke hat der Festdirektor, Kapellmeister Fritz Brun (Bern) ein reichliches Maß an fleißiger und verständnisvoller Arbeit geleistet. Das erheblich verstärkte Orchester der Bernischen Musikgesellschaft wurde, ebenso wie die beteiligten Chöre: Cäcilienverein der Stadt Bern, Berner Liedertafel und Petit Choeur aus Genf der großen Aufgabe mit Hingebung gerecht. **Ed. Trapp.**

Das norwegische Musikfest.

Vom 2. bis 7. Juni 1914.

Norwegen feiert in diesem Jahre das hundertjährige Jubiläum seiner Unabhängigkeitserklärung. Was norwegischer Fleiß und norwegische Ausdauer, was Industrie, Handel, Gewerbe und Ackerbau in den verflossenen hundert Jahren aus dem Lande gemacht haben — von alledem gibt die große nationale Ausstellung in Christiania einen Begriff. Da ist es klar, daß neben Kunst und Wissenschaft, die beide ebenfalls in reichem Maße vertreten sind, die Musik, die n o r w e g i s c h e Musik nicht fehlen durfte. Acht große Konzerte gaben uns ein Bild der Entwicklung norwegischer Musik.

Eine von Christian Sinding zur Eröffnung der Ausstellung komponierte Kantate, die hoffentlich bald noch einmal vor einem nicht geladenen Publikum wiederholt wird, gab den Auftakt. Das erste Orchesterkonzert in der großen Halle der Ausstellung (wo sämtliche vier Orchesterkonzerte stattfanden, die drei Kammermusikkonzerte fanden im alten Logensaal und das Kirchenkonzert in Vor Frelsers Kirke statt) eröffnete am zweiten Pfingsttag den Reigen. Auf Waldemar Thranes behaglich altmodische Ouvertüre „Fjeldeventyret“, dem ein von Th. Caspari gedichteter Prolog folgte, hörten wir weiter Hjalmar Borgströms Violinkonzert mit Leif Halvorsen in der Solopartie (Uraufführung), Alnaes' Pianokonzert mit Nils Larsen am Flügel (beide Werke unter Johan Halvorsens Leitung), ferner Svendsens B dur Symphonie unter Iver Holter. Frau Borghild Langaard gab einige Gesänge mit Orchester von Selmer, Ole Olsen und Aspestrand, unter Leitung von Ole Olsen. Das lange Konzert wurde mit Selmers „Der Selbstmörder und die Pilger“ (für Soli, Chor und Orchester) abgeschlossen, ein phantastisches wertvolles Werk, dem Karl Nissen eine schöne und klangvolle Wiedergabe zuteil werden ließ.

Am zweiten Orchesterabend hörten wir: Johannes Haarklou, In der Westminsterabtei, Suite für Orchester (unter Leitung des Komponisten), Lieder von Alnaes mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Frau Cally Monrad, Hjalmar Borgströms symphonische Dichtung „John Gabriel Borkman“ (unter Borgström) und Sindings prachtvolles Klavierkonzert (Klavier: Alf Klingenberg). Der zweite Teil wurde von Catharinus Ellings Oratorium „Der verlorene Sohn“ ausgefüllt, schöne klangvoll warme Musik, die leider durch den sehr banalen Text beeinträchtigt wird. Auch dieses Werk leitete der Komponist selbst.

Das dritte Konzert bildete wohl den Glanzpunkt der ganzen Reihe. Zuerst Griegs a moll-Klavierkonzert unter Halvorsen, mit Fridtjof Backer-Gröndahl am Flügel. Ein musikalisches Erlebnis ersten Ranges. — Dann dirigierte Sinding seine wirkungsvolle erste Symphonie (d moll), die mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, trotzdem sie den Abschluß des Abends bildete und deshalb ein vielleicht minder aufnahmefähiges Auditorium fand. Eine Ouvertüre von M. A. Udbye (unter Ole Olsen), eine norwegische Rhapsodie unter Leitung des Komponisten Per Reidarson sowie ein Symphoniesatz von Wilhelm Gomnaes bildeten einen weiteren Teil des Programms. Ellen Gulbranson sang Griegs „Fra Monte Pincio“, „Solveigs vuggevise“ und „En svane“ und schließlich bekamen wir noch Johan Halvorsens Orchestersuite „Fossegrimen“ zu hören, ein farbenreiches ausgezeichnet instrumentiertes Werk. Der Komponist dirigierte selbst und spielte dabei die obligate Stimme auf der alten Hardanger-Violine. — Der überaus lange Abend brachte noch einige Streichorchestersachen von Ole Bull, sowie Fragmente aus Ole Olsens Oper „Stallo“ mit Ellen Gulbranson und Thorleif Sohlberg als Solisten.

Der vierte Abend begann mit Selmers „Scène funèbre“ und brachte dann Griegs „Den Bergtekne“ (mit Halfdan Rhode — Bariton), Hjalmar Borgströms symphonische Dichtung Hamlet (Solo, Klavier Karl Nissen), Gerhard Schjelderups symphonisches Drama „Brand“ und Svendsens Pariser Karneval, die beiden letzten Werke unter Halvorsen. Der zweite Teil bestand aus Griegs unvergänglicher 1. Peer Gynt Suite, einer Ouvertüre zu „Quo vadis“ von Andersen Wingar, einem Springtanz von Ole Hjellemo (unter Leitung des Komponisten) und schließlich als Abschluß des Ganzen einer Kantate „Til Faedrelandet“ (An das Vaterland) unter Leitung des Komponisten Iver Holter. —

Die drei nationalen K a m m e r m u s i k a b e n d e brachten an Bemerkenswerterem das Folgende: Erster Abend: Johannes Haarklou, Violinsonate (Henrik Due und Mary Barratt), Lieder von Kjerulf und Nordraak (Elisabeth Munthe Kaas), 5 Etudes lyriques von Backer Lunde, Griegs G dur-Violinsonate (Arve Arvesen und Hildur Andersen) und schließlich Griegs herrliches Streichquartett (Arvesen, Hansen, Eriksen, Buschmann), das besonders gut glückte. — Zweiter Abend: Thomas Tellefsen, B dur-Klaviertrio (Birger Hammer, Leif Halvorsen, Otto Buschmann) zwei Sätze aus Sigurd Lies Quintett (Hammer, Gustav Lange, Solberg, Eriksen, Buschmann). Beide Werke machten den Eindruck echter guter Kammermusik, wurden aber von der Glanznummer des Abends, Sindings Quintett, etwas in den Schatten gestellt. Ferner Klaviersachen von Neupert und Agathe Gröndahl (Birger Hammer), Lieder von Thorvald Lammers, Gröndahl Arne Eggen, Signe Lund und Grieg (Halfdan Rode, Frl. Lous). Dritter Abend: Violinsonaten von Anders Rachlew und Alf Hurum, sowie Sverre Jordan, Romanzen von Kjerulf, Winter-Hjelm, Per Winge, Per Lasson, Selmer und Borgström (Frau Munthe Kaas), Svendsens schönes Streichoktett machte den Beschluß.

Auch das Kirchenkonzert, das als Abschlußkonzert in Vor Frelsers Kirke gegeben wurde, zeigte ein glänzendes und reichhaltiges Programm: Lieder und Kirchenarien von Lindeman und Cappelen, Grieg u. a., Orgelsoli von Paulus, Melling, Cappelen und Lindeman und zwei Chorwerke mit Orgel von Winter-Hjelm und Haarklou.

Alles in allem bildete das norwegische Musikfest ein für die hiesigen Verhältnisse einzigartiges Erlebnis. Leider waren die einzelnen Konzerte nicht so stark besucht, wie man dies wohl hätte erwarten können, aber daran waren vielleicht die allzu geschraubten Preise („Ausstellungspreise“) schuld. — Die großen Symphoniekonzerte mit der für hiesige Verhältnisse außerordentlich starken Besetzung (90 Mann) wurden des Mittags 1 Uhr in der großen luftigen Festhalle der Ausstellung abgehalten, die übrigen Konzerte fanden des Abends statt. — Eine Reihe nicht miteinander in Verbindung stehender nationaler Konzerte wird wahrscheinlich im Laufe des Sommers noch folgen. **Hans Mauke.**

Kritische Rundschau

London. Als Einleitung der Aufführung der Josephs-Legende von *Richard Strauß* hat der hiesige Music Club einen Empfang gegeben, zu dem auch Claude Debussy und Ignor Stravinsky erschienen waren. In einem sich daran anschließenden Konzert wurden, abgesehen vom Siegfried-Idyll, nur Kompositionen des deutschen Meisters aufgeführt. Artur Nikisch und Elena Gerhardt wirkten mit. Zum erstenmal seit vier Jahren hat Strauß in London wieder ein Symphoniekonzert dirigiert. In diesem Konzert in der Queens Hall wurden eine Reihe seiner populärsten Werke und eine Mozart-Symphonie aufgeführt. Elena Gerhardt sang eine Reihe Lieder, die Strauß speziell für sie fürs Orchester bearbeitet hat. (Strauß hat einem Vertreter der Daily News anvertraut, daß er seit seiner Rückkehr aus Paris in Garmisch eifrigst an einer neuen Oper gearbeitet hat, deren erster Akt beinahe fertig sei.) Ueber die Aufführung der Josephs-Legende im Drury Lane-Theater selber wird berichtet, daß das Ballett die gleiche russische Truppe unter Diaghilew, wie vor sechs Wochen in Paris, vorführte; das gewaltige Theater war bis auf den letzten Platz gefüllt von einem sehr auserlesenen Publikum, in dem besonders der Premierminister aller Augen auf sich lenkte, wie er mit dem russischen Sänger Tschaliapine in einer Loge zusammensaß. Das Publikum nahm das Ballett sehr warm auf und Strauß, der dirigierte, erhielt beim Erscheinen wie zum Schluß eine sehr stürmische Ovation. Der Beifall kam von allen Seiten des Hauses und wollte nicht aufhören; als ihm Strauß das letztemal folgte, zog er Sir Joseph

Beecham mit sich. Die Aufnahme durch die Berufskritik ist weniger günstig mit Ausnahme des „Daily Telegraph". Bemerkenswert ist, daß London sehr frühzeitig mit der Aufführung auf dem Plan war, und daß sich keiner an dem „nackten" Joseph gestoßen hat. *—n.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Max Schillings*' neue Oper „Mona Lisa" soll am 1. November am Stuttgarter Hoftheater die Uraufführung erleben. Für die männliche Hauptrolle wurde Kammersänger Forsell engagiert. Wenige Tage später gelangt das Werk an der Wiener Hofoper zur Aufführung, von Direktor Gregor inszeniert, mit Frau Jeritza als Mona Lisa. Auch das Hamburger Stadttheater hat das Werk angenommen und bringt es in der Inszenierung von Direktor Löwenfeld gleichzeitig mit Wien.

— Die Münchner Hofoper hat die Oper „Stranddress" der Komponistin *Ethel Smith* zur Aufführung erworben.

— In *Dresden* werden, wie mitgeteilt, vom 23. August bis zum 21. September in den Hoftheatern „Herbst-Festspiele" veranstaltet werden. Sie sollen in der Hofoper Aufführungen von Werken Wagners, Rossinis und R. Strauß' bringen. Die musikalische Leitung haben Richard Strauß, Dr. Karl Muck und R. Kutzschbach.

— Das Programm der Dresdner Hofoper für die nächste Spielzeit umfaßt an Erst- und Uraufführungen folgende Werke: „Die toten Augen" von *d'Albert*, „Ellga" von *Lendvai*, „Die Josephslegende" von *Strauß*, „Die Schmiedin von Kent" von *Kaskel*, „Der arme Heinrich" von Pfitzner und „Die Liebe dreier Könige" von *Montemezzi*.

— Der Leiter der Stagione im Mailänder Scala-Theater, Direktor de Marzi, wird demnächst mit seinem Ensemble eine Tournee durch die größeren Städte Deutschlands und Oesterreichs unternehmen und dabei Wolf-Ferraris Opern „Die vier Grobiane" und „Die neugierigen Frauen" aufführen.

— Die seit einiger Zeit stattfindenden Opernaufführungen im alten Amphitheater in Verona sollen fortgesetzt werden. „Carmen" mit Frau Gay-Zenatello in der Titelpartie steht auf dem Programm.

— Im nächsten Winter sollen an der von Gatti-Casazza geleiteten Metropolitan Opera in New York folgende Tenöre vor das Publikum treten: in den deutschen Opern *Urlus*, *Berger*, *Sembach* und *Reiß*, in den italienischen und französischen Opern *Caruso*, *Martinelli*, *Piccaver*, *Martin* und *Botta*. Bei dem Mangel an ersten Tenören wird gewiß so mancher deutscher Opernleiter diese Liste nicht ohne Wehmut und Neid betrachten können. Aber die deutschen Bühnenleiter sind nicht ganz schuldlos an den Zuständen.

*

— *Selim Palmgrens* Konzert „Der Fluß" soll bei einem Gewandhauskonzert im Januar 1915 unter Direktion von Artur Nikisch und mit Ignaz Friedmann am Klavier gespielt werden.

— Im Musiksalon *Bertrana Roth* in Dresden hat die 185. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke Kompositionen von *Joseph Reiter* (Wien) gebracht: Streichquartett (f moll), Werk 33 (Manuskript), Lieder (Verlag: Gebr. Hug & Co.), Streichquartett (Es dur), Werk 30, „Aus der Heimat" (Verlag: Gebr. Hug & Co.). — Die 186. Aufführung brachte Werke von *Friedrich Niggli* (Zürich): Sonate (a moll) für Klavier und Violoncell, Werk 6, Lieder am Klavier, Werk 8, Sonate (E dur) für Klavier und Violine, Werk 7, Lieder am Klavier (Schweizerdeutsch von Adolf Frey), Werk 4 und 5. (Alte Werke bei Gebrüder Hug & Co.) — In der 187. Aufführung spielte das Waldemar-Meyer-Quartett aus Berlin: Streichquartett (C dur) op. 25 von *Edgar Stillman-Kelley* (Verlag Albert Stahl), Streichquartett No. 2 (Es dur) op. 11 von *Eugen d'Albert* (Verlag Bote & Bock).

— Das russische Trio *Press* ist in diesem Sommer in Kolberg für zehn Kammermusikabende engagiert worden, die am 10. Juli begonnen haben.

— In München-Gladbach wird unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Gelbke mit Ernst und Eifer musiziert. 5 Cäcilienkonzerte (Chor und Instrumentalwerke) und 6 Symphoniekonzerte finden in nächster Saison statt. An Neuigkeiten wird die Jungfrau von Orléans von Enrico Bossi aufgeführt. Die Symphoniekonzerte sehen vor: einen Bruckner-Liszt-Abend, ein geistliches Orgelkonzert (Buß- und Bettag), einen Beethoven-Abend, einen Strauß-Mahler-Abend, einen Brahms-Schumann-Abend, einen Grieg-Abend (Peer Gynt).

— Eine venezianische Suite von *Francesco Paolo Neglia*, op. 32 (Manuskript), hat unter der Leitung des Komponisten in einem Künstlerkonzert des Winderstein-Orchesters in Bad Nauheim die Uraufführung erlebt.

— In Bad Ischl konzertiert, wie alljährlich, das Wiener Tonkünstlerorchester unter der Leitung des tüchtigen und tatkräftigen Musikdirektors und bekannten Komponisten *André Hummer*. Aus den Solisten des Orchesters hat sich nun ein neues Streichquartett gebildet, das am 24. Juni unter der Führung des außerordentlich begabten Konzertmeisters Francis Aranyi und den Herren E. Hofmann, K. Schauer und Lucian Horwitz den ersten Kammermusikabend veranstaltete. Durch die junge Vereinigung kamen zur Aufführung: Beethovens Streichserenade (Trio) op. 8 und Edward Griegs Quartett op. 27, welches bei dem zahlreich erschienenen Publikum (zumeist Kurgäste) stürmischen Jubel fand, und außerdem hörte man eine Novität für Streichinstrumente von *C. Nilsen* „Kleine Suite" op. 1, deren Aufführung durch Kapellmeister Hummer lebhaft akklamiert wurde. *Em. Kastner.*

— Von den wenigen jungen Virtuosen, die sich neuer Kompositionen annehmen, ist der Violinist *Telmányi* zu nennen. In seinen Konzerten der nächsten Saison in Holland, Skandinavien, der Schweiz und Italien wird er u. a. das *Busonische* Violinkonzert spielen.

— Im vergangenen Mai hat der Konzertagent Carreras eine Tournee von 19 Konzerten in den größten Städten Italiens veranstaltet mit dem von *Busoni* dirigierten Bologneser Orchester. Als Solisten nahmen daran teil Arrigo Serato (Violine), Egore Petri (Klavier), Angelo Consolini (Bratsche). Der Erfolg für die Solisten war lebhaft, der des Orchesters und seines neuen Dirigenten gut.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Die Breitkopf & Härtelschen Mitteilungen schreiben: Daß Wagner neben seinen großen Meisterschöpfungen auch kleinere Werke geschaffen hat, ist allgemein bekannt; besonders seine fünf Gedichte werden ja viel gesungen. Völlig überraschend, auch für den Wagner-Kenner, aber kommt die Veröffentlichung von sieben Kompositionen zu Goethes „Faust", die Wagner im Jahre 1832 in Leipzig als op. 5 niederschrieb. Unter diesen Stücken befinden sich u. a. Branders Lied „Es war eine Ratte im Kellernest", die beiden Lieder des Mephistopheles „Es war einmal ein König" und „Was machst du vor Liebchens Tür", „Meine Ruh ist hin" und ein Melodram „Ach neige du Schmerzenreiche". Diese Kompositionen, denen allerdings manches Skizzenhafte anhaftet, ans Tageslicht gezogen zu haben, ist das Verdienst *Michael Ballings*, des Herausgebers der großen Wagner-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel). Bisher lagen diese Schätze im Wahnfried-Archiv und sind nun erstmalig im 15. Bande der Gesamtausgabe (Preis 30 M.) — Subskriptionspreis 15 M. — veröffentlicht worden. Der Band enthält noch Bérangers „Les Adieux de Marie Stuart", sowie Jean Rebouls „Was du hier siehst, sind flücht'ge Träume" und auch drei Kompositionen für eine Singstimme mit Orchester; darunter Einlagen zu Bellinis „Norma" und Marschners „Vampyr". Auch in dem bereits erschienenen 16. Bande der Gesamtausgabe (Chorgesänge) sind einige bisher völlig unbekannte Kompositionen Wagners, u. a. eine Neujahrskantate für gemischten Chor mit Orchester, sowie ein Huldigungsgesang auf Friedrich August den Gerechten für Männerchor und Orchester veröffentlicht.

— *Zum Gluck-Jubiläum.* Als Festgabe zum Gluck-Jubiläum erscheint jetzt in den unter Leitung von Prof. Dr. *A. Sandberger* in München herausgegebenen Denkmälern der Tonkunst in Bayern ein neuer Band, der Glucks Festspiel „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" enthält, das am 29. Juni 1747 im Pillnitzer Schloßgarten (unweit Dresden) aufgeführt wurde. Gluck schrieb das Werk gelegentlich einer bayerisch-sächsischen Doppelhochzeit. Der stattliche Band ist von Prof. *Hermann Abert* revidiert.

— *Gluck-Feier in Weidenwang.* Von einer etwas sonderbar verlaufenen Gluck-Feier wird den Zeitungen aus Nürnberg berichtet: „Fernab dem Schienenstrang der oberpfälzischen Sekundärbahn liegt das 300 Seelen zählende Dörfchen Weidenwang mit seinem im Jahre 1871 errichteten Gluck-Denkmal. Dies und das Geburtshaus waren zum 200. Geburtstag des großen Komponisten prächtig geschmückt; auch die Gluck-Gesellschaft in Leipzig hat Kranzspenden gesandt. Eine einfache Feier wurde in Anwesenheit von verschiedenen oberpfälzischen Vereinen und Vertretern der Behörden abgehalten. Die Beteiligung war jedoch infolge des schlechten Wetters ziemlich gering. Die Festrede hielten ein Oberlehrer und ein Pfarrer. Er sprach von vielen Dingen, am wenigsten aber von dem zu Feiernden. Er sagte nichts von der Jugend des Tondichters, dagegen betonte er, daß Gluck stets treu zu Thron und Altar gehalten habe. Dann sprach er von der Wiener Stellung Glucks und kam dabei auf die Ermordung des österreichischen Thronfolgerpaares zu sprechen. Schließlich betonte er den gemeinsamen Glauben Bayerns und der Habsburger Monarchie. Diese Gluck-Festrede schloß mit der Aufforderung zu einem dreimaligen Hoch auf den bayerischen König und die apostolische Majestät aus dem Hause Habsburg!" — Die Rede war wohl etwas „fehl am Ort"!

— *Von den Konservatorien.* Der Musikpädagoge und Pianist Prof. *Xaver Scharwenka* hat seine Verbindungen mit dem Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in *Berlin* gelöst und scheidet aus dem Direktorium und dem Lehrerkollegium aus. Er wird eine Meisterschule begründen und im Laufe des nächsten Winters mehrere Konzerte veranstalten. — An der Akademie der Tonkunst in *München* hat eine Prüfung für Militärmusikmeister stattgefunden, der sich ein Hoboist des 1. Infanterie-Regiments und ein Trompeter-Sergeant des 1. Ulanen-Regiments unterzogen haben. — Das unter Leitung vom Königl. Musikdirektor Dr. *Albert Mayer-Reinach* stehende Konservatorium der Musik in *Kiel* hat erstmalig größere Opernaufführungen seiner Opernschule herausgebracht. — Den 36. Jahresbericht sendet uns Dr. *Hochs* Konservatorium in *Frankfurt a. M.*; den 37. Jahresbericht der Musikverein *Innsbruck*. — In der *Mannheimer* Hochschule für Musik hat Diplomprüfung für Musiklehrerinnen stattgefunden, der sich die Damen *Emilie Detzner* (Speyer), *Maria Dillinger* (Ludwigshafen a. Rh.) und *Liesel Pfeffer* (Heidelberg) mit bestem Erfolge unterzogen hatten.

— *Für dramatische Komponisten.* Wir lesen: „Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände", der Männer wie Reinhardt, Antoine, Beerbohm-Tree, Stanislawski angehören, und die an nahezu allen Theatern Deutschlands ihre Vertreter besitzt, hat in ihrer jüngsten Generalversammlung beschlossen, künftig nicht nur Dramatiker, sondern auch Komponisten als außerordentliche Mitglieder aufzunehmen. In der Oper wie im Schauspiel bestehen zwischen Autoren und praktischen Bühnenleuten über viele nicht nur rein praktische Fragen noch so viele Mißverständnisse, daß es wünschenswert erschien, durch eine „Entente" nähere Fühlungnahme zu suchen, die dem gesamten Theater nur zugute kommen kann.

— *Unbekannte Wagner- und Liszt-Briefe.* Drei unbekannte Briefe Wagners und acht ebensolche Liszts sind in dem Archiv der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst in *Amsterdam* aufgefunden worden. Die Briefe Liszts sind in Weimar, die Wagners in Zürich und Luzern geschrieben und stammen aus den Jahren 1854—1857. Sie sind an den Gründer der vorgenannten Gesellschaft Vermeullen gerichtet. Ein weiterer Brief Liszts ist im Auftrage der Fürstin Wittgenstein geschrieben.

— *Zur Tantiemenfrage.* Der Prozeß zwischen der deutschen und der österreichischen Tonsetzer-Genossenschaft ist am 29. Juni durch ein Urteil des Berliner Kammergerichts dahin entschieden worden, daß den österreichischen Komponisten erlaubt wird, ihre Urheberrechte im Reiche selbst wahrzunehmen.

— *Denkmalspflege.* Am 15. Oktober sind es 70 Jahre, daß *Friedrich Nietzsche* geboren wurde. Es hat sich nun ein Komitee gebildet, dem u. a. Hugo v. Hofmannsthal, *Richard Strauß*, Karl Lamprecht, Thomas Mann, Richard Dehmel angehören und das einen Aufruf um Beiträge für einen Nietzsche-Fonds veröffentlicht. Dieser ist für ein Nietzsche-Denkmal bestimmt, das man in *Weimar* zu errichten gedenkt, und das die dauernde Erhaltung des Weimarer Nietzsche-Archivs sichern soll. — Am 28. Juni ist in *Hammer* am See am ehemaligen Wohnhause Glucks die Gedenktafel enthüllt worden, die der Wiener Bildhauer *Grath* mit Glucks Büste geschmückt hat. Dr. *Max Arend* aus Dresden hielt die Weiherede, in der er in eindringlichen Worten den „herrlichsten deutschen Mann und großen Künstler" pries. Eine begeisterte Sängerschar von über 400 Stimmen sang die Fest- und Weihegesänge aus den beiden „Iphigenien" und so wurde dieser Tag zu einem Volksfeste zu Ehren des 200. Geburtstages Glucks. — Die Büste *Johann Sebastian Bachs* wird nach der Anordnung des Königs von Bayern in der *Walhalla* aufgestellt werden. — In *Riva* am Gardasee soll *Giuseppe Verdi* nun ebenfalls ein Denkmal erhalten. Es besteht aus zwei Blöcken roten Marmors, die von der Bronzebüste Verdis gekrönt werden. Sie wurde nach dem Original des Neapeler Bildhauers Vincenzo Gemito gegossen. — Der Ausschuß für „Wallonische Propaganda" hat an *César Francks* Geburtshaus in *Lüttich* eine Gedenktafel anbringen lassen. — Im Atelier des Bildhauers *Zocchi* in *Rom* ist die für den Ort Palestrina bestimmte Statue des Musikers *Pierluigi da Palestrina* ausgestellt gewesen. Das Werk ist aus Bronze, der Sockel in Barock aus Travertin. Der Meister ist stehend dargestellt, die linke Hand hält eine Partitur, während die rechte die Geste des Dirigierens beschreibt. Die Einweihung wird im September stattfinden.

— *Eine Reform des Dresdner Hofopernchors.* Die Generaldirektion der Hoftheater hat dem Chordirektor Kapellmeister *Karl Pembaur* die Einrichtung einer Vorbereitungsschule für den Hofopernchor genehmigt. Die Schule zerfällt in eine Singschule für Anfänger und in eine Chorschule für Fortgeschrittenere. Der Unterricht in der Singschule kostet nur eine Mark monatlich, während er in der Chorschule ganz umsonst ist; die vorgeschritteneren Schüler werden zu Aufführungen herangezogen und erhalten das übliche Spielgeld. Der Unterricht wird im September dieses Jahres beginnen. Eine beachtenswerte „Reform"!

— *Vom Männergesang.* Der *„Kurhessische Sängerbund"*, der seinen Sitz in *Kassel* hat und Mitglied des großen Deutschen Sängerbundes ist, hat vom 27.—29. Juni das Fest seines 75. Stiftungstages gefeiert. Von den vorgetragenen Chören interessierte besonders die erstmalige Aufführung einer Komposition *„An die Kunst"* von dem Kasseler *August Klein*. Neu war für Kassel das „Lied der Walküre" von *H. van Eyken*. Aus der Fülle der Chorleistungen, die alle ein intensives Studium bei den spröden Hessenstimmen voraussetzten, verdienen die Gesamtchöre und das „Wächterlied" unter den Bundesdirigenten *Schwarz* und *Hallwachs* schon aus dem Grunde ein besonderes Lob, weil die hier herausgearbeiteten dynamischen Schattierungen für gewöhnlich zu den Seltenheiten des Massenchorgesangs gehören. — In *Koblenz* hat der Männergesangverein „Rheinland" sein 50jähriges Bestehen feiern können.

— *Eine Richard-Strauß-Straße in München.* Der Rat der Stadt München hat zum 50. Geburtstage von Richard Strauß eine neue Straße auf seinen Namen getauft.

— *Preiserteilung.* Der Verwaltungsausschuß der *Mozart-Stiftung* zu Frankfurt a. M. schreibt uns: Unserer Aufforderung zur Anmeldung für das diesjährige *Stipendium* entsprachen 98 Bewerber, von denen nach Prüfung einer Kommission von Sachverständigen 12 zur engeren Konkurrenz zugelassen wurden. Die eingereichten Bewerbungsarbeiten dieser Zugelassenen unterlagen der Beurteilung eines Kollegiums von 3 Preisrichtern: Prof. *Paul Juon*, Berlin, Prof. Dr. *Hugo Riemann*, Leipzig und Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* und von diesen bezeichneten 2 die Arbeiten des stud. phil. et mus. *Werner Wehrli*, geb. 8. Januar 1892 in *Aarau* (Schweiz), als die vorzüglichsten. — Auf Grund dieses Urteils und der uns bereits früher vorgelegenen günstigen Zeugnisse erteilte der Verwaltungsausschuß dem genannten Herrn Werner Wehrli in Aarau das 21. Stipendium seiner Stiftung für den Zeitraum von 4 Jahren, beginnend mit dem 1. September a. c.

* * *

Personalnachrichten.

— Dem Musikdirigenten *Clemens Großjohann* in Detmold ist der Titel „Fürstl. Musikdirektor" verliehen worden.

— Zum neuen Direktor des Regensburger Stadttheaters ist Direktor Willy Stuhlfeld, bisher in Tilsit, gewählt worden.

— Dr. *Friedrich Hegar*, seit 1875 erster Direktor des Züricher Konservatoriums, ist von seiner Stelle zurückgetreten, nachdem der zweite Direktor der Anstalt, Dr. Carl Attenhofer, gestorben ist. Als alleiniger, neuer Direktor des Konservatoriums ist nun Universitätsmusikdirektor Dr. *Volkmar Andreae* gewählt worden.

— Der frühere Direktor des Berliner Königl. Hof- und Domchors, Prof. *Hermann Prüfer*, ist nach kurzem Leiden im 70. Lebensjahre in Berlin gestorben. Er war 1844 in Neusalz in Schlesien geboren. In den 70er Jahren trat er als Musiklehrer in den Berliner Schuldienst, trieb aber daneben Studien bei Grell. Den Schuldienst vertauschte er später mit der privaten Stellung am Zwölf-Apostel-Chor, bis er 1892 zunächst zweiter Dirigent und Gesanglehrer am Hof- und Domchor wurde und diese Stellung bis zu seiner Pensionierung am 1. Oktober 1910 bekleidete.

— *Carl André*, Inhaber der Firmen C. A. André in Frankfurt a. M. und Johann André in Offenbach und Leipzig, ist 64 Jahre alt, plötzlich am Herzschlag verschieden.

— In Berlin ist nach längerem Leiden die Konzert- und Oratoriensängerin *Lucie Haenisch*, die durch ihre erfolgreiche Konzerttätigkeit bereits weiteren Kreisen bekannt geworden war, gestorben.

— In Kiel ist im Alter von 79 Jahren der frühere Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. h. c. *Hermann Stange* gestorben.

— In *Hannover* ist im Alter von 83 Jahren während einer mit seinem Sohne gespielten Schachpartie der kgl. Hof- und Kammermusiker *Johann Sobeck* gestorben. Er hat über 50 Jahre im Hoftheater am ersten Klarinettenpulte gesessen. Er trat im Jahre 1851 unter Marschner in das Orchester ein und hat dann weiter unter den Dirigenten: Fischer, Bott, v. Bülow, Herner, Franck, Kotzky und Doebber gewirkt. Er war auch korrespondierendes Mitglied der Gesellschaft „Beethoven" in Bologne-sur-mer, längere Jahre auch zweiter Kapellmeister in Bad Norderney. Als Komponist hat er viele Kammerwerke, besonders für Blasinstrumente, und Soli für Klarinette der Oeffentlichkeit übergeben; auch eine Oper „Hermann der Befreier" ist erstanden.

— *Albert Werkenthin*, früher bekannt als Musikschriftsteller, Pianist und Komponist von Klavierwerken, Liedern und Quartetten, ist, 73 Jahre alt, in *Berlin* gestorben. Er war Schüler von Julius Stern, Weitzmann und Hans von Bülow. Ein mehrbändiges Werk von ihm behandelt Lehrstoff und Methode des Klavierspiels. Werkenthin wirkte lange Jahre als Musikkritiker an der „Berliner Volkszeitung".

Besprechungen und Anzeigen

Dalcroze, Blensdorf und Eitz.

Otto Blensdorf. *Erziehung zur Selbsttätigkeit im Gesangunterricht für Volks- und höhere Schulen. Nach den Grundsätzen der Methode Jaques-Dalcroze.* — Elberfeld, W. Bacmeister. —

In einem vor etlichen Monaten an dieser Stelle erschienenen Aufsatz mit der Ueberschrift: *Albert Greiner* (Augsburg und Hellerau) deutete ich darauf hin, daß die Frage, ob und inwieweit die Grundsätze von Jaques-Dalcroze sich in die öffentlichen deutschen Schulen einführen ließen, nachgerade brennend werde. Ist die Lehre des in seiner Art genialen Genfer Pädagogen tatsächlich, wie er, seine Schüler und so manche seiner Freunde sie zu bezeichnen pflegen, eine „Methode", oder haben wir das Beste der reichen Persönlichkeit des hochbegabten Mannes in einer ganz außerordentlichen, produktiven Improvisationsfähigkeit zu sehen, die natürlich, als solche, wohl starke Wirkungen zu erzielen vermag, aber gerade in ihrem originalen Gehalt, mit ihren befeuernden, Seelisches und Körperliches verschmelzenden Antrieben vom Meister auf die Schüler doch nur sehr bedingt übertragen werden kann? Steht ferner das romanische Element in Jaques-Dalcroze dem nicht entgegen, daß er das Tiefste und Wesentlichste der deutschen Sprache und des deutschen Charakters erfasse, und liegt nicht gar eine Gefahr darin, das, was an ihm und seiner Arbeit wälsch ist, naturgemäß wälsch sein muß, in den deutschen Erziehungsgarten zu verpflanzen? Endlich: hat Maître Jaques von unseren sehr ernsthaft zu nehmenden eigengewachsenen Bestrebungen, die darauf abzielen, vor Allem die männliche Jugend nicht nur durch verbesserten Turnunterricht, sondern auch durch ausgiebiges, freies Sichherumtummeln, durch „Pfadfinden" und militärische Vorschulung körperlich zu ertüchtigen, sie wehrkräftig, geschmeidig und moralisch entschlußfähig zu machen, genügendes Wissen, und ist er im Stande, diese Bestrebungen vollauf zu verstehen und zu würdigen? Kennt er als Pädagoge das heranwachsende Mädchen der deutschen Volks- und Fortbildungsschule ebensogut wie die im Durchschnitt gewandtere, aber oberflächlichere junge Dame der „Gesellschaft"? —

Ueber all' das wird man sich recht gründlich auseinanderzusetzen haben, damit die „berufenen Stellen" bei Entscheidungen, die eine schwerwiegende Verantwortung in sich schließen, sich auf ausreichendes, zuverlässiges Material zu stützen vermögen. Einstweilen leistete der als Vertreter des stetigen, besonnenen Fortschritts auf pädagogischem Gebiet in Rheinland-Westfalen sehr angesehene Otto Blensdorf mit dem unter dem oben angeführten charakteristischen Titel erschienenen Buche für die Klärung der Sachlage eine recht dankenswerte Vorarbeit. Der feine, schlanke Band hat mich von der ersten bis zur letzten Seite lebhaft gefesselt und mir nicht wenig zu lernen gegeben. In seinem wohlgegliederten, durchsichtigen Aufbau, in knappem, konsequenten Auswirken einleuchtender Grundgedanken, in seiner schlichten, doch eindringlichen Vortragsweise ist er wieder so recht ein Spiegelbild dessen, den Romanen und Slaven, Engländer und Amerikaner mit Respekt, Scheu und Neid anstaunen, ohne ihn auch nur im Geringsten „nachmachen" zu können: des deutschen Lehrers. Wie ja auch das Büchlein in erster Linie zum Gebrauch für Lehrer, für Mitstrebende im engeren Sinne bestimmt ist. Ueberall muß es Zustimmung oder fruchtbringenden Widerspruch wecken. Im Wesentlichen beschränkt sich Blensdorf auf Athem-, Hör-, Betonungs-, Tonleiter- und Taktierübungen, die, der Klasseneinteilung der Volksschule entsprechend, nach steigenden Schwierigkeitsgraden angeordnet sind. Die eigentliche „rhythmische Gymnastik" muß, wie der Verfasser meint, vorderhand ausgeschlossen bleiben, „so lange wir im Stundenplan keine Zeit zur Verfügung haben." Ich möchte sagen: Um so besser! So bleibt uns Muße, die gedachten, wichtigen prinzipiellen Ueberlegungen mit aller Sorgfalt anzustellen.

Gelegentlich — nicht durchweg — stützt sich Blensdorf auch auf die sogenannten Eitz'schen Tonwörter. Nicht eben zu meiner Freude. Eitz hat sich gewiß redlich geplagt und auf seine Art das Gute gewollt. Doch bedeutet mir sein System, Alles in Allem genommen, nur eine überflüssige Belastung der fürs Auswendiglernen ohnedies noch immer weit über Gebühr in Anspruch genommenen Kraft des Schülers. Im Uebrigen lassen sich Sprachen wie Singsilben nicht vor und aus dem Tintenfaß konstruieren. Eitz geht just so fehl wie Zamenhof, der sich ehrlich mühende, aber schrullige Ergrübler des Esperanto. Was eine Sprache für den Gesang braucht, das schafft sie im Laufe der Zeiten ohne etwelche künstliche Befruchtung aus sich heraus. Schon der unaufhörliche Doremifa-Klingklang in Hellerau und — anderwärts geht mir auf die Nerven. Was den Wälschen recht ist, braucht uns nicht billig zu sein; immer wieder muß darauf hingewiesen werden, daß die italienische Kehle, die italienische Sprache und die italienische Gesangstechnik in engster Beziehung zu dem weicheren italienischen, nun einmal auch vom kräftigsten Südwind nicht über die Alpen zu blasenden Klima stehen. Julius Hey zeigte, wie man auch unser konsonantenbepacktes Deutsch flüssig und volltönend machen, zum Schönklingen bringen kann. Albert Greiner hat zielbewußt und höchst erfolgreich der Lehre Heys den Weg in die Schule gebahnt. Durch Hey und Greiner, die frisch und frank vom Kernig-Eigenmelodischen der so wundervoll reichen und schöngewachsenen deutschen Sprache ausgehen, ist hier das Arbeitsfeld der Zukunft mit aller Klarheit umgrenzt, mit aller Sorgsamkeit ausgeleuchtet worden. Wozu brauchen wir die in der Eitz'schen Retorte erzeugten Tonwörter-Homunculi?

Doch Blensdorf schreibt ja selbst: „an und für sich sind sie für die Entwicklung des tonalen Empfindens von untergeordneter Bedeutung." Und er läßt durchblicken, daß sie in dem von ihm berufsmäßig zu berücksichtigenden Lehrplan „vorgeschrieben" seien. Sollten sich bei denen, die Welt und Schule vom grünen Tisch aus lenken, die Ohren einseitig in vertikaler Richtung entwickeln? Hoffentlich wird Blensdorf bei der Vorbereitung der zweiten Auflage seines sehr empfehlenswerten Buches in der Lage sein, Eitz ein freundliches, aber bestimmtes Lebewohl zu sagen. Vielleicht bringt er gar Julius Hey und Emile Jaques-Dalcroze in eine fördersame Verbindung. **Paul Marsop.**

* * *

Billige Ausgaben italienischer Opernmusik. Der Verlag von *Ricordi & Comp.* hat zwölf der bekanntesten Opern Verdis und Puccinis in einer Sonderausgabe für Klavier allein erscheinen lassen, die auch in der äußeren Ausstattung modernen Anforderungen entspricht. Der italienische Text ist dem Auszug übergelegt. Der Preis beträgt nur 2 M. für den Auszug. Zu bemerken ist, daß diese Klavierauszüge nur in der „Bugra" in Leipzig im italienischen Pavillon und in den Räumen der Firma Ricordi zu haben sind. Eine Ausgabe der vollständigen *Orchesterpartituren* der Verdischen Opern (Aida, Falstaff, Traviata, Troubadour, Rigoletto, Othello, sowie des Requiems) im Taschenformat zum billigen Preise von 32 M. bedeutet für die musikalische Welt Deutschlands, nicht zuletzt auch für die Fachleute und Studierenden, etwas ganz Besonderes. Waren doch die Partituren des italienischen Meisters bis heute den meisten nicht zugänglich. Der Stich ist ausgezeichnet und steht den entsprechenden deutschen Ausgaben nicht mehr nach. Die wertvolle Partiturausgabe, auf die nachdrücklich hingewiesen sei, gibt es nicht bloß in der Leipziger Ausstellung, sondern überall für den genannten Preis zu kaufen.

Richard Strauß: *„Josephs-Legende"*. Der Klavierauszug des neuesten Werkes von Richard Strauß: „Josephs-Legende", Handlung in einem Aufzuge von Harry Graf Keßler und Hugo v. Hofmannsthal, ist in bekannter Weise von Otto Singer verfertigt und im Verlag von *Adolph Fürstner* in Berlin zum Preise von 12 M. erschienen.

Fritz v. Bose, op. 4: *3 Klavierstücke.* Edition *Steingräber.* Die Elegie ist nicht ganz klar im Aufbau, bietet aber manches Schöne; etwas hausbacken ist das Intermezzo; das Scherzo will sehr fix und mit viel Delikatesse gespielt sein, ist darum als recht schwer zu bezeichnen. *A. F.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 20 bringt an erster Stelle ein Klavierstück „Ins Stammbuch" von *Ernst Toch.* Der an der Mannheimer Hochschule für Musik tätige Komponist, den wir in dieser Eigenschaft unseren Lesern vorstellen, hat sich bereits einen klangvollen Namen gemacht. Sein Klavierstück ist eine Komposition von feinem Reiz, wohlklingend, melodiös, ungesucht und nicht schwer spielbar. Wir hoffen, Herrn Toch öfter unter den Mitarbeitern für die Musikbeilage begrüßen zu können. — *Armin Knab* in Rothenburg hat als Liederkomponist steigenden Erfolg. Seine Lieder, von denen wir heute eins für die Jugend: „Reiterlied", nach dem alten Kinderreim, bringen, sind im Wunderhorn-Verlag in München, bei Pabst in Leipzig und Benjamin in Hamburg erschienen. Das vorliegende ist ungedruckt, aber in Kinderkonzerten schon viel mit Erfolg gesungen worden. Es wird auch in den Kreisen unserer Leser Freude machen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 16. Juli, des nächsten Heftes am 30. Juli.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

K. v. A. Stücke für die Schalmei sind im Verlag von Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig, erschienen: ein Album und eine Schule.

W. O. Sie können jederzeit als Abonnent Lieder zur Beurteilung einsenden. 2. Wir glauben es Ihnen, also ist es nicht nötig. 3. Steht in Ihrem Belieben. Nur nicht so umständlich, frisch drauf los!

Anexo Guamivi. Besten Dank für die Zuschrift, die ja großes Interesse für die Frau Musica verrät. Die Sextolen-Folge 3 × 2, wie sie Prof. Schwartz als richtig bezeichnet, wird bei uns anerkannt. Ob nicht der oder jener Theoretiker trotzdem abweicht, können wir Ihnen freilich nicht mit Gewißheit sagen. In der spanischen Uebersetzung von Danhausers Theorie findet sich die kategorische Erklärung der Zweiteilung der Sextole? Das ist interessant zu hören. Man sieht wieder, daß die Gelehrten nicht einig sind.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 2. Juli.)

M. —nik. In Ihrem Impromptu, das phantasievoller sein dürfte, stören einige Schreibfehler. Den Sinn des Vivacissimos mit der 28maligen Wiederholung eines unschönen Motivs ergründeten wir nicht. Der Anhängsel auf dem Orgelpunkt cis wirkt garstig. Ihre Vorliebe für den verminderten Septimenakkord hat wohl als Symptom eines zurzeit bedrängten Herzens zu gelten.

J. B., E. Wo ein Gesangunterricht bei Kindern mit Lust und Liebe gegeben wird, dürften Ihre Bearbeitungen nicht unwillkommen sein. Wir zweifeln aber doch an einem Erfolg. Korrekturkosten fürs Ganze ca. 25—30 M.

E. H. Ihre Chöre sind nicht einwandfrei im Satz. Auch die Erfindung läßt zu wünschen übrig. Dilettantische Arbeiten, nicht reif für den Gebrauch.

E. Lst, H. Ihr Marsch verrät zu sehr den Anfänger, kann also nicht empfohlen werden. Auch Korrektur wäre ausgeschlossen. Die zusammengestoppelten melodischen Phrasen sind bekannt und verbraucht.

K. Gr—er, R—a. Es will mit Ihren Leistungen nicht besser werden. An melodischer Erfindung fehlt es nicht. Bei dem dermaligen Stand Ihrer theoretischen Kenntnisse werden Ihre Tonsätze stets minderwertig bleiben.

E. H., Fr. Das Wiegenlied wird in seiner natürlichen Anmut Gefallen erregen. Auch das Schwarzwaldlied ist volkstümlich gefaßt, dürfte aber wegen seines am Anfang und Schluß zur Ueberschwänglichkeit neigenden Ausdrucks nicht leicht Eingang finden.

Dur und Moll.

— *Jeanne d'Arc*, die man erst wieder vor einiger Zeit mit nie zuvor gekanntem Pomp in Paris und ganz Frankreich gefeiert hat, ist eine jener seltenen Charaktere der Weltgeschichte, zu deren Verherrlichung die ersten Koryphäen der Gesamtkunst mitgewirkt haben und, wie die Tatsachen zeigen, noch mitwirken werden. Daß auch die Musik hierbei reichlichen Anteil genommen hat, versteht sich von selbst. Mit welchem Interesse dies aber geschehen ist, das mögen die hier folgenden Daten beweisen: Bereits 1790 wird in Paris eine Oper von Kreutzer gegeben, in deren Mittelpunkt wir die „Jungfrau von Orleans“ vorfinden, 1793 schließt sich eine andere von Andreozzi in Venedig daran an, eine von Volckert 1817 in Wien, eine von Carafa 1821 in Paris. Ferner bringt das Jahr 1830 eine Partitur von Pacini, 1841 eine von Johann von Hoven, 1845 eine von Verdi, 1865 eine von Gilbert Duprez, 1876 eine von Mermet, 1881 eine von Tschaikowsky. Andere versuchten sich im Anschluß an das Schillersche Drama in Kantaten, so 1806 Anselm Weber, 1810 Andreas Romberg und Abraham Schneider, 1845 Liszt, 1857 Leopold Damrosch, 1859 Max Bruch, 1871 Gaston Serpette, 1873 Gounod, 1874 Charles Poisot. Wenn schließlich die im November vorigen Jahres von dem Italiener Enrico Bossi vollendete Oper hier angeführt sein möge, so will dies bei weitem nicht sagen, daß die Liste dieser reichen Literatur hiermit erschöpft sei. *Lvn.*

— *Sterben ist Privatsache!* In Berlin ist vor kurzem der Konzertagent *Gumbert*, der namentlich im Geschäft der kleineren musikalischen Kapellen tätig war, und sich hier großer Beliebtheit erfreute, gestorben. Er hat ein nicht unerhebliches Vermögen hinterlassen, das er der Religionsgemeinschaft vermachte, der er angehörte. Allerdings knüpfte er an dies Vermächtnis eine besondere Bedingung. In seinem Testament schrieb er: „Sterben ist Privatsache. Darum wünsche ich, daß mich auf meinem letzten Wege niemand anders begleitet, als der Geistliche, der die Trauerrede hält.“ Natürlich wurde diese Bestimmung respektiert, und so geschah es, daß der Geistliche seine Grabrede vollständig ohne Zuhörer hielt. Es war wohl die seltsamste Grabrede, die ein Berliner Friedhof jemals gesehen hat.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1914 Heft 21

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch. österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Aufgaben des Verbandes Deutscher Musikkritiker.[1]

I.

Am 23. Mai fand zu Essen die zweite Hauptversammlung des Verbandes Deutscher Musikkritiker statt. Sie war recht gut besucht: so Mancher hatte eine weite, kostspielige Reise unternommen, lediglich um sich an den Beratungen dieses einen Tages zu beteiligen. Die Opferfähigkeit, die sich hierin aussprach, kennzeichnet den in der Vereinigung herrschenden Geist. Nicht minder brachten ihn zum Ausdruck der sachliche Ernst, der in Rede und Meinungsaustausch durchweg gewahrt wurde, und die allerseits betätigte Rücksicht, die sich darin zeigte, daß man, wie auf Verabredung, abweichende Meinungen nach Möglichkeit zurückstellte, um in entschiedenem Betonen gemeinsamer Ueberzeugungen den Ergebnissen und Beschlüssen der Sitzungen größeren Nachdruck zu verleihen. Es herrschte wirkliche Kollegialität — was ich unter Musikern zuvor noch nie erlebt hatte. Woraus zu entnehmen, daß die Kritiker jedenfalls nicht die schlechtesten Menschen unter den Musikern sind.

Zum Eingang gab es geschäftliche Mitteilungen. Alfred Heuß, der die Verhandlungen leitete, hatte zu berichten, daß die Zahl der Verbandsmitglieder auf einige vierzig gestiegen ist. Erscheint es wünschenswert, daß diese Ziffer in absehbarer Zeit um ein Erhebliches ansteige? Ich glaube nicht. Es liegt im Aufgabenkreise der Körperschaft, eine Art Reinigungs- und Läuterungsprozeß durchzuführen. Die Satzung spricht ausdrücklich vom Zusammenschluß derer, „die durch B i l d u n g s g a n g und k ü n s t l e r i s c h g e d i e g e n e w i e m o r a l i s c h e i n w a n d f r e i e A u s ü b u n g i h r e s B e r u f e s als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können." Wer im Zeitungs- und Zeitschriftenwesen einigermaßen Bescheid weiß, für den ist es kein Geheimnis, daß es gegenwärtig an so mancher Stelle mit dem erforderlichen allgemeinen Wissen, mit zureichenden Fachkenntnissen, mit den unumgänglich nötigen schriftstellerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, mit der verschiedenartigen Verlockungen gegenüber gestählten Charakterfestigkeit hapert. Wollte da die „Aufnahmekommission" ein Auge oder gar anderthalb zudrücken, so würde das Tun des Verbandes bald zur Komödie werden. So geht es denn mit natürlichen Dingen zu, wenn man hier und da auch einen bekannten Kritikernamen im Mitgliederverzeichnis vermißt — unbeschadet des ja immerhin vorkommenden Falles, daß ein sachkundiger, begabter, streng gewissenhafter Mann von mehr behaglich-bequemer als altruistischer Denkart es vorzieht, allein und „ungeniert" seine Straße zu wandeln[1]. Bis also jener Klärungs- oder Durchsiebungsprozeß vollzogen ist, hätte man füglich die Stimmen des Verbandschores nicht zu addieren, sondern zu w ä g e n. Je mehr wir es dann — nach und nach — eben durch die dem Verbande obliegende Arbeit erreichen, daß nur begabte, gut vorbereitete Musiker zum kritischen Amt berufen werden, je weiter wir darin vorschreiten, daß der insbesondere sich der Tageskritik widmende Kunstrichter nach Gebühr bezahlt wird und somit weniger der Versuchung ausgesetzt bleibt, bei zur Ergänzung des Einkommens durchgeführten „Nebenbeschäftigungen" anfechtbare Zugeständnisse zu machen: um so höher wird sich die Summe der Verbandsmitglieder ausrunden.

II.

Es folgten Einzelreferate, an die sich anregende, fördersame Diskussionen schlossen.

Dr. Georg Schünemann brachte „Vorschläge und Anregungen für die Mitwirkung des Verbandes bei der Besetzung von Musikkritikerstellen". — Wer „besetzt" diese Stellen bei den politischen Zeitungen? Der Verlag. Mitunter auf Vorschlag des Chefredakteurs, der ja ein lebhaftes Interesse daran haben müßte, sich in a l l e n Sparten auf leistungsfähige, fleißige und streng ehrenhafte Mitarbeiter stützen zu können. Mitunter über den Kopf des Chefredakteurs hinweg. Nicht selten wird irgend ein Protektionskind, das weder in der Musikgeschichte noch in den theoretischen Fächern hinlänglich beschlagen ist, dafür aber tagtäglich die deutsche Sprache mit kalter Grausamkeit verhunzt, von einem einflußreichen Herrn oder einer vielvermögenden „Dame der Gesellschaft" auf Hintertreppen eingeschmuggelt. Hingegen sind Verlag und Chefredakteur stets darin einig, daß sie den Musikkritiker

[1] *Anmerkung.* Mit den Ausführungen dieses Aufsatzes will ich die bei der heurigen Hauptversammlung des Verbandes gehaltenen Referate nicht im Einzelnen wiedergeben, sondern sie hier und da aus langjährigen Erfahrungen und Beobachtungen ein wenig ergänzen. Der authentische Bericht wurde in No. 4 der „M i t t e i l u n g e n" des Verbandes veröffentlicht. Abzüge werden auf Wunsch durch den Schriftführer, Herrn Paul Bekker, Frankfurt a. M., übermittelt.

[1] *Anmerkung.* Für Fernerstehende sei noch einmal erwähnt, daß, laut Beschluß der ersten Hauptversammlung des Verbandes (Jena, 1913), Eigentümer und leitende Redakteure von Musikzeitschriften nicht als Verbandsmitglieder aufgenommen werden — in ihrem eigenen, bestverstandenen Interesse.

eben nicht als wichtigen, den anderen Abteilungshäuptlingen gleichzustellenden Mitarbeiter, sondern als Flickarbeiter anzusehen pflegen. „Das L . . . . braucht infam viel Platz, erlaubt sich neuerdings noch gar, Ansprüche zu machen und schreibt doch nur über Musik." Aeußerung eines Zeitungseigentümers, die ich, als unfreiwilliger Ohrenzeuge, einmal zu hören bekam. Die Tätigkeit eines mittleren Lokalredakteurs, der die Nachrichten über anrüchige Ehebruchsprozesse, den Verkauf frischer Seefische und den feierlichen Staatsbesuch Heinrichs XXIX. in der benachbarten Residenz zusammenzustellen hat, dünken noch heute in der Regel dem Verlage wie dem Chef unendlich bedeutsamer als das mühevolle, Gehirn und Nerven verzehrende Tun des „Musikmenschen". Hier liegt der Hase im Pfeffer. Es gilt vor Allem, die verehrten Herren darüber aufzuklären, daß es nicht Endzweck der Oper ist, begüterte Fremde zum Besten schröpflustiger Hoteliers in dieser oder jener Stadt einen Tag länger festzuhalten, und daß die Ursachen der Konzerthochflut nicht allein in dem unersättlichen Begehren der Agenten und in der Verblendung beschränkter, mittelmäßiger Halbkünstler zu suchen sind. Sondern daß in eine verständige Musikpflege sehr bedeutsame volkserzieherische Probleme mit hineinspielen, und daß an der ernsten, schweren, verantwortungsvollen Arbeit der Volkserziehung der echte und rechte Musikkritiker in hervorragendem Maße beteiligt ist.

Haben wir das den entscheidenden Stellen so lange und so energisch vorgetragen, daß sie außer Stande sind, es zu ignorieren, dann werden sie sich nach und nach genötigt sehen, bei der Neubesetzung eines Musikkritikerpostens die gleiche Sorgfalt anzuwenden, die sie bei der Berufung einer für den politischen oder wirtschaftlichen Teil zu gewinnenden Kraft pflichtgemäß an den Tag legen. Sie werden sich in erster Linie darüber vergewissern, wie angesehene, auf die Wahrung ihrer Standesehre eifrig bedachte Fachvertraute über diesen und jenen Kandidaten denken. Will sagen: sie werden den Verband Deutscher Musikkritiker um Auskunft angehen. Derart, daß der Verband — wenigstens bis auf Weiteres — zwar keine regelrechte Stellenvermittlung einrichtet, doch ihm vorgelegte Anfragen auf Grund systematisch gesammelten, scharf durchsiebten Materials beantwortet. In diesem Sinne sind mit dem Verein Deutscher Zeitungsbesitzer bereits Unterhandlungen eingeleitet worden. Auch darf man sicherlich darauf rechnen, daß der Vorstand es sich angelegen sein lassen wird, die Beziehungen zu dem Reichsverband der Deutschen Presse und dessen regionalen Zweigvereinigungen nach Möglichkeit zu pflegen und zu stärken. —

Der mit allem Bedacht ausgewählte Kritiker wird dann vollbefriedigende materielle Gegenleistungen vom Verlage zu fordern haben. Hinsichtlich der Höhe des Gehaltes, der kontraktlich zu sichernden Stellung, der Pensionsansprüche. Vor dreißig Jahren gab es im ganzen deutschen Sprachgebiet sage und schreibe drei politische Zeitungen, die ihre ständigen Mitarbeiter auf dem Felde der Musik leidlich gut honorierten. Heute zählt man ihrer höchstens acht bis zehn. Dazu leben jetzt noch viele tüchtige Kritiker von der Hand in den Mund: sie sind nicht durch schriftliche Verträge gedeckt, können also Knall und Fall an die Luft gesetzt werden, wenn sie einmal über die Fähigkeiten etwelcher Sängerin, für die ein Großaktionär des betreffenden Blattes eine persönliche Vorliebe hat, auch nur einen gelinden Zweifel zu äußern wagen. Sie sind sachlich zuständig, persönlich unangreifbar und — rechtlos. Und da bestreite man noch, daß die gewichtigsten Gründe das Inslebentreten des Kritiker-Verbandes zur Notwendigkeit machten! Ich gebe ein paar Beispiele. Heinrich Porges und Oscar Merz, die nicht nur durch ihr Wissen und Können, sondern besonders auch durch ihre Charakterstärke den „Münchner Neuesten Nachrichten" weit über das Musikgebiet hinaus ein Relief gaben, wurden Zeit ihres Lebens nur „nach Zeilen" honoriert — und das nichts weniger als glänzend. — Für einen jüngeren, anderswo tätigen Kollegen, einen der ganz wenigen Hochbefähigten, die wirklich produktive Kritik leisten, war drei Jahre lang zäh zu kämpfen, bis der Verlag ihm einen festen Kontrakt bewilligte — dazu ein Verlag, in dem durchweg Intelligenz und Wohlwollen regieren. Aber „es war eben noch nicht dagewesen", daß man Jemandem, der im heiklen Nachprüfen und Auswägen sonderlich delikater Dinge mit das Schwerste vollbringt, was einem höher organisierten Schädel zuzumuten ist, das Gleiche zugestand, das man einem biederen Setzer oder Paketverschnürer von eh und je bewilligt hatte. Nun: auch der Kritikerverband wird das Seine dazu tun, daß künftig in Deutschland der Geistesarbeiter hinsichtlich der ihm gebührenden Entlohnung — — nicht gar zu sehr hinter dem geschickten Handwerker zurückstehe.

III.

Neben der auskömmlichen, in bindender Vereinbarung für angemessene Zeit festgelegten Besoldung muß dem Kritiker noch Eines ohne Einschränkung zugebilligt werden: daß er Herr im eigenen Hause ist! Das heißt: daß von Außenstehenden vorgebrachte Wünsche bezüglich der Haltung und Färbung der Kritik, wie sie gegenwärtig noch häufig genug an die Leitung und den Verlag eines Blattes herantreten, grundsätzlich abgewiesen werden. Daß ferner der Kritiker, sofern er sich just bei redlicher (und taktvoller) Ausübung seiner Pflichten in Fehden verstrickt sieht, unter allen Umständen an denen, deren Zeitungsunternehmen er seine Kraft widmet, einen festen Rückhalt hat. Daß ihm weiterhin Niemand das Konzept verschneidet, an seinen Berichten und Aufsätzen etwas streicht oder ändert. Daß kein Versuch unternommen wird, ihn bei irgendwelcher Gelegenheit auszuschalten, ihn, sei es auch nur ganz ausnahmsweise einmal, durch einen Dritten zu ersetzen — sozusagen den Holzbock zum Gärtner zu machen. Daß endlich kein aus anderer Feder stammender Beitrag, der in die Sparte Musik einzureihen ist, keine wie nur immer geartete einschlägige Notiz Aufnahme findet, wenn sie nicht zuvor sein „placet" erhalten hat. Daß, mit einem Wort, der Kritiker die Stellung eines unabhängigen, innerhalb des gesamten Musikbereiches selbständig verfügenden, nur dem Chef der Zeitung gegenüber direkt verantwortlichen Musikredakteurs erhält.

Die letztere Forderung wurde von der heurigen Hauptversammlung des Kritiker-Verbandes einmütig erhoben — als Ergebnis einer Aussprache, die sich an ein Referat von Heuß über den „auswärtigen Nachrichtendienst" schloß. Mit diesem Dienst sieht es großenteils jammervoll aus: dürftige Achtungserfolge von Werken und ausübenden Künstlern werden da mit unglaublicher Behendigkeit in Triumphe, offenkundige Niederlagen in Erfolge umge—fabelt. Eine sachdienliche Illustration: fast in jedem Winter wohne ich Uraufführungen von italienischen Opern bei, die, ungeachtet eines schon mit geringem Brennstoff leicht zu entfachenden, südlichen Kunst-Chauvinismus, des öfteren nur spärlichen, erzwungenen Beifall auslösen oder eben gerade noch an einer Katastrophe vorbeigleiten. Schlage ich ein paar Tage später deutsche Blätter auf, so lese ich, daß die Zuhörerschaft sehr freundlich gestimmt gewesen, daß hier und da der Enthusiasmus in hellen Flammen aufgelodert wäre. Nagele ich dann später im kälteren Deutschland den Widerspruch fest, dann entgegnet man mir: „Was wollen Sie? Wir sind doch nicht im Stande, uns für das bischen Kunst einen eigenen römischen oder mailänder Korrespondenten zu halten!" Die Folge: der sehr ehrenwerte Vertrauensmann der Zeitung, der am gegebenen Orte „in Politik macht", muß auch über die wichtigeren musikalischen Ereignisse Bericht erstatten. Zu ehrlich, um seine Gehörlosigkeit zu bemänteln, geht er lieber gar nicht erst ins

Theater, sondern um die Zeit, da die Vorstellung beendet wird, direkt aufs Telegrafenamt. Ahnungslos, ganz zufällig trifft er dort wirklich jemanden, der etwas von der Sache versteht. Nämlich den Verleger der Oper, der, wie das in Italien noch üblich, bei der Zusammenstellung des jeweiligen Saisonspielplans einer Stadt, bei der Besetzung der Hauptpartien wie bei der Inszenierung das entscheidende Wort spricht — und es dem seiner Pflege sich anvertrauenden Komponisten von Herzen gönnt, daß seine Oper auch in möglichst zahlreichen deutschen Städten aufgeführt werde. Man setzt die Schicksalsdepesche auf — und beschließt wohl auch den angebrochenen Abend mit einem vortrefflichen, durch Sekt und Havannas aufgehöhten Souper.

Die Moral der Geschichte: der gleichsam als notwendiges Uebel geduldete, einflußlose Musikkritiker ohne redaktionelle Befugnisse ist natürlich nicht im Stande, den auswärtigen Nachrichtendienst sachgemäß zu kontrollieren. Hingegen vermag es der nach allen Seiten so gut wie unabhängige, sein Arbeitsfeld auf Jahre hinaus bestellende „Musikredakteur" recht wohl, sich überall, wo musikalische Ereignisse von irgendwelchem Belang vor sich gehen, eines ordentlich beschlagenen Vertrauensmannes von annehmbarer Ehrlichkeit zu versichern.

Ist nun aber der Nachrichtendienst innerhalb der deutschen Reichsgrenzen stets zuverlässig? Unlängst hörte ich im Kölner Opernhause die zweite Aufführung von Humperdincks „Marketenderin". Der Saal war leer; nach den Aktschlüssen regte sich kaum eine beifallspendende Hand. Herzlich betrübt darüber, daß der verehrte Meister nicht soviel Selbstkritik besaß, die mehr als schwächliche Partitur im Pulte zu verwahren, fragte ich einige ortsansässige, wahrheitsliebende Freunde: „Wie verhielt sich denn das Publikum bei der ersten Vorstellung?" „Begreiflicherweise lau und teilnahmslos." Und doch hatte ich von einer „warmen Aufnahme" gelesen. Wer war hier der kluge Mann, der sich bemühte, den Erfolg zu korrigieren?

IV.

Ach ja: es ist so Manches verzwackt oder faul im Staate Musikkritik! Je mehr man das vom neuen Verbande durchzuführende Reformprogramm verarbeitet, um so deutlicher gewahrt man, wie im Kunstrichtertum rechts und links offene, schwärende Wunden aufklaffen. Hüben wird der Kritiker A. durch den Musiklehrer A., drüben der Kritiker B. durch den Komponisten B., andernorts wieder der Kritiker C. durch den vom Annoncenerwerb lebenden Zeitungseigentümer C. in Schach gehalten. Mancher fischt dabei im Trüben. Gewiß: es fehlt keineswegs an hoch ehrenwerten Kollegen, die mit peinlicher Gewissenhaftigkeit, bei stets erneuter Selbstprüfung, die genannten Betätigungen voneinander getrennt zu halten suchen. Doch *können* sie die Grenzlinien, auch beim redlichsten Wollen, stets genau innehalten? Geht das nicht, um ein Wort Björnsons zu gebrauchen, „über unsere Kraft"?

Es ergeben sich da heikle Situationen — auch wenn tadellose, besterprobte Charaktere in Frage stehen.

Eine Hypothese. Der Tonsetzer U. hat beim Stadttheater zu X. Y. in Mitteldeutschland eine Oper eingereicht. Die Entscheidung über die Annahme des Werkes ruht beim führenden Kapellmeister des Institutes. Jetzt muß aber der Komponist in seiner Eigenschaft als ständiger Musikkritiker des zu X. Y. erscheinenden „Spezialanzeigers" die Direktionsleistungen selbigen Kapellmeisters fast tagtäglich besprechen. Und wenn er lauter und fleckenrein wie ein Engel vom Himmel wäre: *kann* er dem Manne, in dessen Händen ein wesentliches Stück seiner Zukunft liegt, bei der Formulierung seiner kritischen Urteile mit der ganzen erforderlichen Objektivität begegnen? Nehmen wir an, ein nicht oder nur teilweise verdientes Lob quelle ihm unter solchen Umständen aus der Feder, *ohne daß es ihm auffiele*: stiftet deshalb die Verschiebung des Tatsächlichen nicht doch Verwirrung in der Oeffentlichkeit an? Nicht genug damit: bringt er nicht die in der gleichen Stadt tätigen nicht komponierenden Kollegen dem Publikum wie den ausführenden Künstlern gegenüber in eine peinliche Lage? Hält man das, was *sie* schreiben, mit dem zusammen, was jener Berufsgenosse sagt, so erscheinen sie leicht als Nörgler, als krittelnde Neunmalweise — und schwere, redliche, auf notwendige Verbesserungen und Aenderungen abzielende Anstrengungen werden halb oder ganz lahmgelegt. Denn Theaterdirektoren, Kapellmeister und andere Künstler, die etwas auf dem Kerbholz haben, stützen sich der Oeffentlichkeit gegenüber begreiflicherweise auf die „mildere" Kritik. —

Andere Möglichkeit. Ein Kritiker, der sich auch als Klavierspieler etwas zutraute, unternähme im Verein mit einem ruhmreichen Heldentenor eine Konzertreise. Am Tage nach ihrer Rückkehr ginge die „Walküre" in Szene, und der furchtfreie Recke sänge den „Siegmund". Nach Schluß der Vorstellung würde der Kritiker voraussichtlich eine mit Superlativen gespickte Kritik über seinen gestrigen Mitstreiter verfassen. Was wäre das für eine Komödie! Welche Rolle aber möchte die Redaktion des in Frage kommenden Blattes spielen — zumal wenn sie von der Proteusnatur ihres Schützlings Kenntnis hätte — und über seine Verwandlungskünste lächelnd hinwegsähe! —

An derartige Eventualitäten war zu denken, als Werner Wolffheim die Frage: „In welcher Weise kann der Verband Kontrolle über Vorgänge im Musikleben und Mißstände in der Musikkritik üben?" des Eingehenden beantwortete. Er forderte die Verbandsmitglieder auf, alle ihnen bekannt gewordenen Fälle von Unregelmäßigkeiten, von Vorkommnissen, die mit der Standesehre der Kritik nicht vereinbar wären, dem Vorstand anzuzeigen. Darin läge nichts weniger als eine „Denunziation", vielmehr eine unabweisliche Wahrung berechtigter Berufsinteressen. Im Weiteren stellte Wolffheim den Antrag, die Verbandsleitung möchte an alle Musikkritiker eine auf die Arbeitsbedingungen (Gehalt, Honorar, Nebenbeschäftigung) bezügliche Rundfrage richten. Aus diesem Antrage, der allseitige Zustimmung fand, kann nicht wenig Gutes hervorwachsen. Vorausgesetzt, daß nicht Dieser und Jener aus falscher Scham Schönfärberei treibe. Es ist nicht erfreulich, aber keine Schande, für gute Leistungen schlecht bezahlt zu werden; es ist nur eine Schande, für ungenügende Leistungen ein reichliches Honorar zu verlangen.

V.

Zum Beschluß sprach Paul Bekker über „Verband und Musikzeitungen".

Unsere Musikzeitungen: ein eigenes, ein heikles Kapitel, das, seiner Wichtigkeit gemäß, in einer Sonderreihe von Aufsätzen behandelt werden müßte. Hier stehen für die betreffenden Organe wichtige Fragen zur Debatte. Und diese mit allen gegebenen Voraussetzungen selbst nur obenhin zu erörtern, das hieße, den Rahmen meiner heutigen Darlegungen sprengen. Auch spricht so Manches dafür, Ausführungen, die sich mit den Interessen *aller Fachblätter* zu beschäftigen haben, eben nicht in einem Fachblatt, sondern an *neutraler* Stelle zu bringen. Dies soll in Bälde geschehen. — —

Es war meine Pflicht, über die Aufgaben des Kritiker-Verbandes unumwunden zu reden. Soll die breitere Oeffentlichkeit die höchst wünschenswerte Teilnahme für die Bestrebungen des Verbandes gewinnen, so muß sie vorerst eine möglichst weitgehende Aufklärung darüber erhalten, unter welchen Voraussetzungen und in welchem Umfang die Musikkritik *den heutigen Verhältnissen gemäß* eine gedeihliche Wirksamkeit zu entfalten fähig ist.

Keiner vermag mir zu helfen, wenn er sich nicht über meine Situation vollkommen klar ist — und wenn ich mir selbst den Ernst der Situation, in der ich stehe, mit süßlich leerem Gerede und faserigen Traumgespinnsten verschleiere. Entgegenstehende Hindernisse richtig ein-

schätzen, heißt den ersten — und vielleicht schwersten Schritt zu ihrer Ueberwindung bereits getan haben. Der Verband Deutscher Musikkritiker weiß genau, welche Hemmnisse, Angriffe und Fallgruben er auf der von ihm zu wandelnden Straße vorfindet. Somit besteht begründete Hoffnung, daß er sein Ziel erreichen wird. — **Paul Marsop.**

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

V.

Schon diese einfachen Akkordmischungen sind für das sinnliche Ohr zum Teil die herbsten Dissonanzen, das denkende Ohr zerlegt sie einfach in ihre beiden Teile, die konsonanten Dreiklänge, die beide nach ein und demselben Ziele führen, und genießt sie so im Zusammenklang. Man sieht hier, wie zwei Akkorde, die beide zu einem dritten führen, auch im Zusammenklang zu diesem dritten führen können:



Aber nicht bloß die Kadenzakkorde, auch einander fernerstehende Dreiklänge lassen sich wirksam mischen, wenn sie beide nach einem Ziele führen, so die beiden terzverwandten Akkorde *C* + *E*, und zwar nicht nur als Dreiklänge, sondern auch als Septakkorde.

1. R. Wagner:

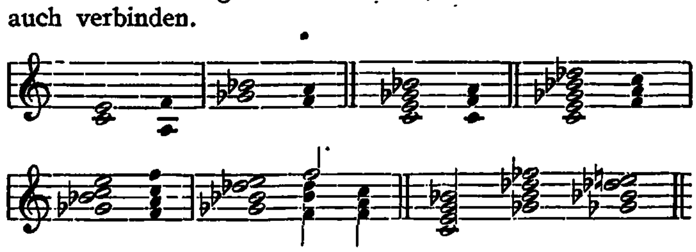


2. (Vorspiel der Götterdämmerung):



Bei Wagner (Siegfried II. Akt) haben wir die Mischung *D* + *Fis*, die aber diesmal nicht nach *G* führt, sondern nach *G* + *h moll*, so daß jeder Akkord wieder seine eigene Auflösung hat. Direkt nach *G*, wenn auch vorübergehend, führt der Doppelakkord im 2. Beispiel. Wir lernen auf diesem Weg auch die wahre Natur des sogen. übermäßigen Dreiklangs kennen. Durch Verbindung der beiden Septakkorde $C^7 + E^7$ entstehen zwei (alterierte) Nonakkorde; der eine mit großer, der andere mit kleiner Septime, je nachdem man C^7 oder E^7 vorherrschen läßt.

Sehr häufig ist die Akkordmischung *C* + *Ges*. Beide Akkorde führen glatt nach F dur, lassen sich deshalb auch verbinden.



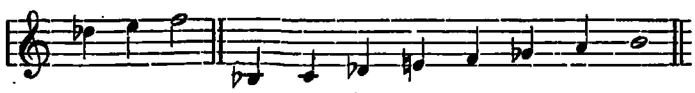
Noch inniger verbinden sich die Akkorde als Septakkorde.

Es sei noch bemerkt, daß der Zielakkord *F* eigentlich wieder als Dominante (von *B*) zu fassen ist. Wir erkennen hier die wahre Natur des sogen. übermäßigen Quart- und Quintsextakkords. In eine Tonleiter aufgelöst, ergibt der Doppelakkord:

oder:



oder:



In Form eines gebrochenen Akkords verwendet ihn Tschaikowsky (op. 37, 1) in reizvoller Weise als *G* + *Des*; als *D* + *As* Mozart in der F dur-Sonate:

Tschaikowsky:

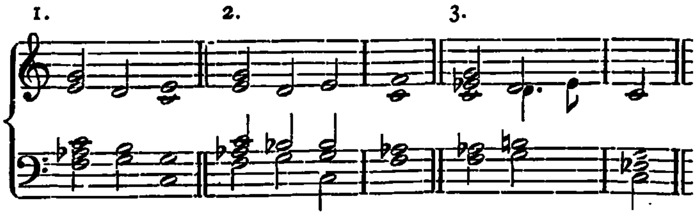


Mozart:



Wie die schon besprochene Akkordmischung *U* + *T* in Dur sehr häufig, so gibt es auch Mischungen derselben in Moll, und zwar in Molldur (1) wie in Durmoll (3), die in der modernen Musik mannigfache Verwendung finden:

1. 2. 3.



J. Dalcroze:



Der Mollnonakkord *f as c es g* (*f moll* + *c moll* bezw. B^9 + *Es*) führt leicht auch zur Parallel-Durtonart Es dur, wie das Beispiel aus J. Dalcrozes „Festival" zeigt.

Mit der Mischung *O* + *U moll*, z. B. *G* + *f moll*, dem kleinen Nonenakkord mit oder ohne hinzugefügter Undezime, haben wir schon Bekanntschaft gemacht. Man weiß, wie mächtig R. Wagner besonders im Nibelungenring damit wirkt:



Der kleine Nonakkord, selber schon ein Doppelklang, kann auch noch als Oberdominante mit seiner Tonika verbunden werden, als $T + O^9$, wodurch folgender Akkord entsteht:

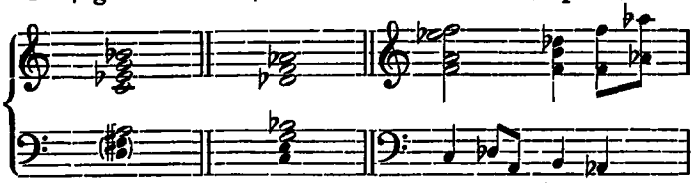
E. Grieg, op. 28, 2:



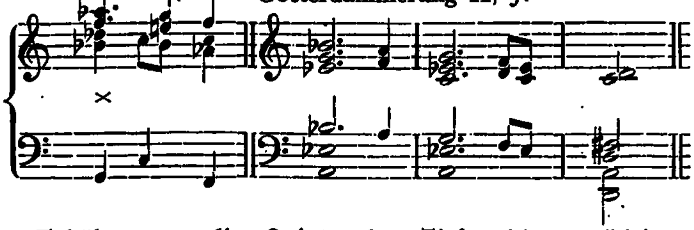
Auch mit der Molltonika oder, statt dieser, mit deren Durparallele läßt sich der kleine Nonakkord mischen, z. B. F^9 mit b moll oder Ges dur:



D^9 + g moll: C^9 + f moll: R. Schumann, op. 66, 6:

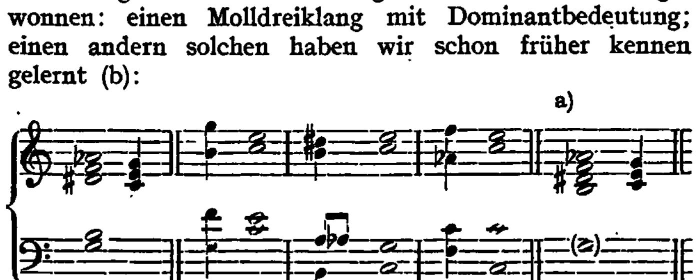


Götterdämmerung II, 5:



Erhöht man die Quinte des Tiefnonklangs (kleinen Nonakkords), so entsteht eine dreifache Akkordmischung (Tripelakkord), ein Akkord, der ebensogut vollständig wie unvollständig, zu einem Septakkord oder Dreiklang verkürzt, auftreten kann (a). In letzterem Fall, bei Weglassung von Grundton und Septime, entsteht ein Scheinmolldreiklang. Wir haben so zu den früher angegebenen acht Bedeutungen des Molldreiklangs noch eine weitere gewonnen: einen Molldreiklang mit Dominantbedeutung; einen andern solchen haben wir schon früher kennen gelernt (b):

a)

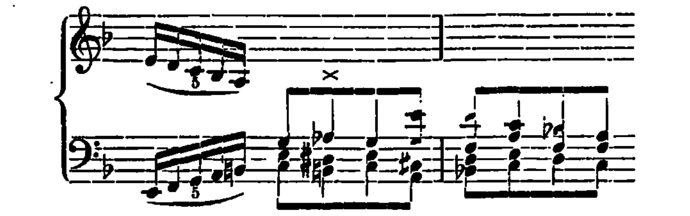


b)



Alle drei Teilakkorde führen nach C dur, getrennt und vereinigt.

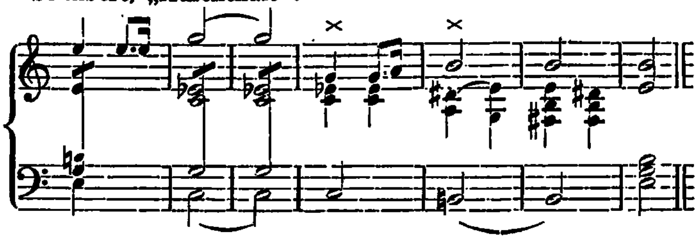
Tristan I, 2. Sz.:



Aber auch nach c moll führt der Akkord *as h dis* ohne Zwang, in welchem Fall er besser *as h es* geschrieben wird.

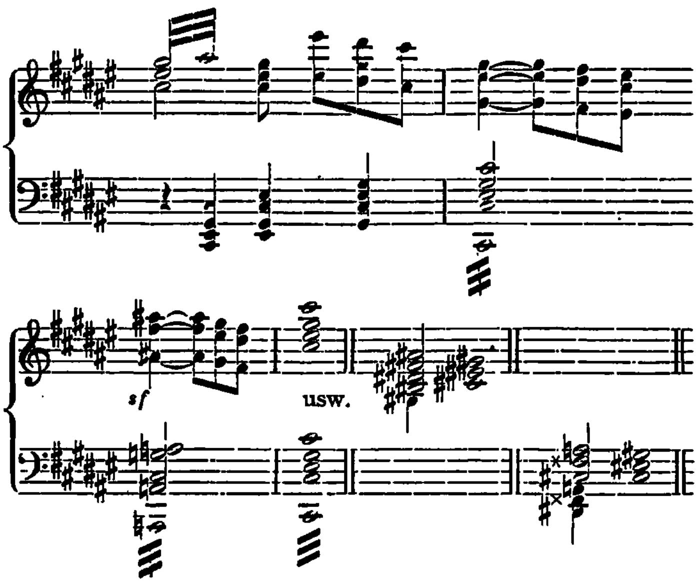


Schubert, „Aufenthalt":



Bei Schubert haben wir denselben Akkordschritt von Schein-c moll nach e moll. Waren wir vorher im wirklichen c moll, so verwandelt sich bei × enharmonisch das *es* in *dis*, und wird so gleichfalls zum unvollständigen Hochquinttiefnonklang (*h*) *dis fisis* (*a*) *c*. (Takt 1 und 2 haben wir den umgekehrten Schritt von e moll nach c moll.)

Haben wir schon in den bisherigen Akkordmischungen eine Bereicherung der Harmonik gefunden, so begegnen uns neuerdings noch viel kühnere Kombinationen, besonders in der Orchestermusik, wo durch die Verschiedenheit der Instrumente und Instrumentengruppen (Streicher, Holz-, Blechbläser) eine völlige Verschmelzung ausgeschlossen ist und die verschiedenen Akkorde vom geistigen Ohr leichter auseinandergehalten werden können. So mischt z. B. R. Strauß (Salome: „Ich hab' ihn geküßt, deinen Mund") den *A*-Septakkord mit dem *Gis*-Nonakkord, wobei ersterer übrigens als übermäßiger Sextakkord *a-cis-fisis* (*Dis* + *A dur*) zu verstehen ist:



Nicht bloß der *Gis*-Nonakkord führt direkt nach Cis-dur, sondern fast ebensoleicht der übermäßige Sextakkord, und daraufhin wagt es der Komponist, die beiden Akkorde diesen Schritt vereinigt tun zu lassen. Ob wohl durch

dieses Nachspiel mit dem Doppelakkord, der dazu noch durch ein *sf* hervorgehoben ist, die sehr gemischte Empfindung jenes Kusses und der schneidende Kontrast im Charakter der beiden (im Kuß sich berührenden) Personen ausgedrückt werden soll? Damit wäre die auffallende Akkordmischung harmonisch und psychologisch erklärt.

Wir haben hier nur ein einziges Beispiel von einer Menge ähnlicher kühner Akkordkombinationen, und wir bekommen jetzt einen Begriff davon, welche Möglichkeiten dem modernen Komponisten offen stehen, mit Anwendung von Vorhalten, Antizipationen, liegenden Stimmen, Akkordmischungen usw. musikalische Wirkungen hervorzubringen, Offenbarungen in Tönen, von denen man früher keine Ahnung hatte und die vor 100 Jahren vielleicht niemand verstanden hätte, weil ohne Uebung des geistigen Auffassungsvermögens die neuen Inspirationen dem Ohr verborgen bleiben müssen. (Fortsetzung folgt.)

Friedrich Gernsheim.

Ein Gedenkwort zu seinem 75. Geburtstage (17. Juli).

Einen 75. Geburtstag in vollkommener geistiger und körperlicher Frische zu erleben, gehört zu den großen und schönen Seltenheiten, und ein Fest der Freude ist es, wenn der Jubilar noch in der Vollkraft seines Schaffens steht, von dem die letzten kaum verklungenen Werke Kunde geben zugleich mit der Gewißheit, daß dieser Schaffende auch in Zukunft noch etwas zu sagen haben wird.

In die kleine Gemeinschaft so seltener Jubilare trat Friedrich Gernsheim am 17. Juli, und wenn wir den Wunsch haben, uns in sein Lebenswerk zu versenken, so liegt dieses, ein aufgeschlagenes Buch, in seiner Kompositionstätigkeit vor uns. Die letzte Saison bot die Erstaufführung seines jüngsten Opus, des neuen Violinkonzerts, das die künstlerische Persönlichkeit Gernsheims scharf profiliert hervortreten läßt in der Frische der Erfindung und der reifen Meisterschaft des Könners.

Ganz besonders das letzte Jahrzehnt brachte uns der Gernsheimschen Musik näher, wir sahen sein Lebenswerk reicher aufgehen, sein Opus 82 „Zu einem Drama" gehörte zu den meist gespielten modernen Orchesterstücken, als Komponist von Kammermusik nimmt er unter den Lebenden eine geachtete Stelle ein, seine Lieder und Klavierstücke ziehen immer mehr Freunde in den Kreis ihrer farbenreichen Melodik. Auch als Symphoniker ist Gernsheim hervorgetreten. Alle diese Werke, die nur ihren Hauptgattungen nach hier genannt seien, liegen im Druck vor und sind jedem Interessenten leicht zugänglich. Zur Jubelfeier eines 75. Geburtstages aber möchten wir gern auch etwas Besonderes von dem Gefeierten; unser Blick schweift rückwärts, wir wünschen ein Bild aus seinen Kindertagen, aus der Jugendzeit, in der sein Kunstideal sich zu gestalten begann, in der der Werdende um sein künstlerisches Glaubensbekenntnis rang.

Ein poesievolles Bild des Knaben Friedrich Gernsheim entwirft August Stoeber, Professor am Kollegium in Mühlhausen, bekannter Dichter im Elsaß, der mit seinem Bruder Adolf das Deutschtum hochhielt und in der Geschichte Elsaß-Lothringens unvergessen bleibt.

Fritz Gernsheim.

Wenn der Genius ruft, so sitztest Du, priesterlich Wesen,
Vor dem geweihten Altar, heil'ger Begeisterung voll.
Bald aus himmlischem Reich rauscht mächtiges Fluten der Töne,
Oder wallet gelind bald nur, wie mailicher Hauch.
Mannesmutig durchzuckt's die zarte kindliche Hülle,
Doch mit bezaubernder Kraft hemmet Dein Finger den Sturm.
Wie ein Schiffer den Kahn, mit markig schwellenden Armen,
Also lenkst Du die Flut goldener Töne zum Bord.
Jetzo sind sie verhallt — Du schüttelst siegreich der Locken
Dunkle Fülle, und streifst ab von der Stirne den Glanz.
Priesterlich Wesen erst, springst Du vom geweihten Altar,
Bist nun wieder — o bleib es noch lange — ein Kind!

Diese Verse wurden im Jahre 1852 geschrieben, als Gernsheim auf einer Konzertreise Elsaß und das Badensche Land zu jubelndem Beifall hinriß, es folgten Studienjahre in Leipzig, während deren er sich als hervorragend begabter Schüler des dortigen Konservatoriums auszeichnete. Männer wie Moscheles, Hauptmann, Richter, Ferd. David und Dreyschock vereinigen sich zu einem glänzend abschließenden Urteil, der damalige Direktor Konrad Schleinitz kommt auf die Bahn und überreicht dem scheidenden Knaben eine Locke Felix Mendelssohns, die Gernsheim heute noch als kostbare Reliquie verwahrt.

Das fernere Ziel ist Paris, die Metropole musikalischer Kunst jener Zeit, hier öffnet sich ihm das Haus Altmeisters Rossinis, Rubinstein und Liszt hört er zum ersten Male, er wohnt der ersten Tannhäuser-Aufführung bei, für den Menschen und Künstler beginnt die Zeit der Reife.

Auf ein junges, künstlerisch empfängliches Gemüt mußte das bunte Pariser Leben und Treiben die mannigfaltigste Wirkung ausüben, tief ging dem jungen Gernsheim der Zauber des Katholizismus ein, der Marienkultus regt ihn schaffend an und findet mehrfachen Niederschlag im „Salve Regina" und einem bisher nicht publizierten „Ave Maria", das Gernsheim nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahre 1860 in seiner Geburtsstadt Worms komponierte[1]. Es erblühte dem religiösen Empfinden, das im Göttlichen auch den Begriff des Schönen in sich schließt. Das Stück ist für eine Sopranstimme mit Klavier, in schlichter Reinheit der Melodik leitet ein kurzes Vorspiel ein, dem sich im vorletzten Takt der Kadenz die Singstimme mit „Ave Maria" einfügt. Erst das „Gratia" fällt mit dem Wiederbeginn der Periode und Rückgang der Tonika zusammen, wodurch auf dem „Gratia" der deklamatorische Schwerpunkt zu ruhen kommt. So fällt wohl Licht durch bunte Kirchenfenster und ergießt sich in vielfach gebrochenen Prismen über die andächtige Gemeinde. Die Führung der Singstimme zeigt eine schön geschwungene Linie und entspricht dem natürlichen Empfinden für die ästhetischen Gesetze der Vokalkunst; die Klavierbegleitung ordnet sich nicht unter, sie greift vielmehr melodieführend ein oder eint sich der Singstimme im Zwiegesang.

War bisher die Grundstimmung fast übersinnlich heiter, so breiten sich jetzt im „Ora pro nobis" die Schatten Erbarmen heischender Menschenschicksale, im Klavier erhebt sich murmelnde Bewegung, sie bringt sich fort und fort steigernd den Wiedereintritt des ersten Teils und damit die Gewißheit, daß über allem Erdenjammer der Erlösergedanke lebt.

Dieses Stück aus der Frühperiode des Schaffenden eröffnete eine weite Perspektive für die Fortentwicklung des damals 21-Jährigen, wenn wir die letzten Schöpfungen des nun 75-Jährigen diesem jugendlichen Opus entgegenhalten, so zeugt die Tatsache, daß der reife Künstler hielt, was der Jüngling versprach. Ein Grundzug aber ist dem Gesamtschaffen Gernsheims von Beginn an charakteristisch, die Frische impulsiven künstlerischen Erlebens und der Enthusiasmus, der den Meister bis zum heutigen Tage jung erhalten.

K. Schurzmann (Berlin).

Nochmals der V. Kongreß der „Internationalen Musikgesellschaft" zu Paris.

Von FERDINAND LAVEN (Paris).

Während der im vorletzten Hefte dasselbe Thema behandelnde Artikel vor allem bezweckte, die hervorragenden Beiträge der deutschnationalen Mitglieder der „I.M.G." gebührender Beachtung zu würdigen, soll in folgenden Zeilen — außer einigen allgemeinen Erwägungen — dem internationalen Gepräge dieser großartigen, nicht nur von spezifisch musikalisch angehauchten Elementen so aufrichtig begrüßten Kundgebung auf musikhistorischem Gebiete Rechnung getragen werden!

* * *

Wenn in den schwülen August- oder Septembertagen jedes dritten Olympiadenjahres die Pythischen Spiele zu hochedlem musischen Meisterturnier luden, dann vereinte sich, von heiliger Kampfbegier erfüllt, das Pilgerheer der Amphiktyonen und Pylagoren zu Füßen der schroffen unter Phokis' sanftblaufahlrotem Firmament weit in die Lande hinausgrüßenden Phädriaden, dann bevölkerte sich der „temenos", zu dem fünf breite Stufen aus grauem Kalkgestein hinanführten, und die Götteratmosphäre des Apollotempels und all der die kostbarsten Ex-voto bergenden Schatzbauten mit ihren sich gegenseitig übertrumpfenden Friesen und Metopen gewann die sie suchenden Herzen. Und plötzlich erscholl mitten in diesem von Gold, Bronze und Marmor strotzenden Haine ein von melodischen Lyren und Kitharen begleiteter Jubelhymnos zu Ehren des delphischen Gottes, der da oben im Massiv des Parnasses thronte.

An diese erhebende Einleitungsfeier schlossen sich dann historisch-bedeutsame, ernster „Arbeit" gewidmete Tage an, während derer in Gegenwart von Schriftstellern, Philosophen, Politikern usw. instrumentale, gesangliche und dichterische

[1] Das Stück ist in der heutigen Musikbeilage veröffentlicht. Red.

Darbietungen mit Vorträgen, Vorlesungen und dionysischen Theatervorstellungen harmonisch wechselten. . . .

Ist es nicht bezeichnend, daß das 5. Jahrhundert vor Christus den Entwurf zu einem Programm zu liefern in der Lage ist, das — sagen wir's ruhig! — bereits alle diejenigen Punkte ins Auge gefaßt hatte, die auch dem im 20. Jahrhundert unserer Zeitrechnung soeben beendigten V. Kongreß der „I.M.G." als Richtschnur dienten? Und wenn mich bei dieser Annäherung zweier so himmelweit entfernt liegenden Epochen die Versuchung zu einem andern Vergleiche treibt, wird man mir dann auch den verzeihen? . . . Ich erwähnte oben die fünf den heiligen Bezirk erschließenden Stufen! Bedeuten nicht ebenfalls die heute hinter uns liegenden fünf Kongresse der „I.M.G." (Leipzig, Basel, Wien, London, Paris) fünf wesensverschiedene Grade, deren letzter den hochwichtigen Abschluß eines bemerkenswerten, grundlegenden Kraftaufwandes darstellt?

Und liegt nicht die Belohnung dieses Kraftaufwandes in den dem ausgereiften Neophytenauge nun hinfüro freundlich winkenden Heiligtümern, deren in solidem Schrein nach Olympiadenmuster gesammelte reiche Schätze fruchtbringender Aussaat harren? Diese Aussaat tut uns ja so dringend not bei einer sich unheimlich mehr und mehr fühlbar machenden Zersplitterung der Urbegriffe aller Kunst. Aber noch ist es nicht zu spät, noch ist es Zeit, noch hat in allerletzter Stunde eine dem „Orfeó Català" aus Barcelona zu verdankende wahrhaft glorreiche Apotheose nicht nur des 5. Kongresses, sondern der gesamten Pariser Konzertsaison — so dürftig wie nie zuvor an überzeugenden Triumphen — ein versöhnendes Gefühl neuer Hoffnungsfreudigkeit in uns aufkommen lassen. Trösten wir uns also, vergessen wir die tausend von dilettantischer Unerfahrenheit und Eingebildetheit diktierten Minderwertigkeiten, all die sich in schwülstigem Dorngestrüpp selbst erstickenden Verirrungen faden Scheinvirtuosentums und beherzigen wir andererseits den im Vorhof des Apollotempels angebrachten bekannten Spruch eines der sieben Weisen: „Medén ágan", auf gut deutsch: „Ihr übereifrigen Musikographen, ihr Reformatoren der Interpretation, ihr pedantisch verfahrenden Ausleger vermoderter Epochen, ihr ehrgeizige Veranstalter von tüftelígen Experimenten mit dem ‚bewußten gefährlichen historischen Hintergrund', ihr unzähmbaren Neumenjäger! Maß und Ziel, Respekt vor der Forschung, aber auch mutig voran, mit den Stigmaten unserer Zeit auf der freien Stirn!"



FRIEDRICH GERNSHEIM.
Photogr. Atelier Neuhaus, Dortmund.

Der ganze V. Kongreß war ein einziger, herziger Sympathiebeweis für die aus allen Himmelsrichtungen: aus Deutschland, England, Oesterreich, Belgien, Dänemark, den Vereinigten Staaten, Griechenland, Holland, Italien, Rußland, Schweden und der Schweiz nach der fieberhaft pulsenden Seinestadt herbeigeeilten männlichen und weiblichen Teilnehmer. Ueberall glänzende Empfänge für sie: in den „Excelsiorsälen", der „Sorbonne", in den Theatern, den Kirchen, den öffentlichen und privaten Kunstzentren enthusiasmierter Mäzene.

Besonders zeremoniös gestaltete sich die Begrüßungssitzung in der „Sorbonne", in der der ehemalige Ministerpräsident Barthou u. a. mit beredten Worten die Fortschritte der französischen Musikwissenschaft feierte. Und wenn er am Schlusse betonte: „Es gibt zwei Kategorien von Musikfreunden, die unsere großen Konzerte besuchen: die, welche einfach hören (entendent), und die, welche lauschen (écoutent). Ich habe festgestellt, daß die, welche lauschen, immer zahlreicher werden. Die Musik ist nicht nur eine Kunst; sie ist auch eine Wissenschaft" . . . dann kann man dem nur bedingungslos beipflichten. Es steht außer Zweifel, daß Frankreich mit seltenem Eifer an seiner musikalischen Emanzipation arbeitet und in kurzer Zeit wohl nennenswerte Erfolge aufzuweisen haben wird, die der Gesamtentwicklung musikalischen Wesens nur zugute kommen können. . . .

Zu einem besonders wertvollen Ensemble vereinigten sich die am Morgen des 3. Juni im „Hôtel des Ingénieurs Civils" gemachten Mitteilungen: der „Sektion für religiöse Geschichte" (Georgio Barini [Rom] über „Neumen und Akzente"; Bewerung [Irland] über den „Gregorianischen Gesang"; Komitas [Konstantinopel] über „Alte Notenschrift und armenische Musik"); der „Sektion für Bibliographie"; der „Sektion für Profangeschichte" (Arnold Schering über „Gesang und Instrumente in der polyphonen Musik des 15. Jahrhunderts"; Tessier über die „Oper im 17. Jahrhundert"; Ecorchéville über den „Lautenspieler Mouton"); der „Sektion für Ethnologie" (Vorträge von Mitgliedern aus Schweden, Hannover, Irland und Schottland). Warme Aufmerksamkeit erregten ferner am 4. Juni die Ausführungen Müllers in der „Sektion für religiöse Geschichte" über die „Klassische Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts", Scherings in der „Sektion für Profangeschichte" über den „Gebrauch der Instrumente bei den polyphonen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts", Lyons in der „Sektion für Unterricht" über die „Logische Numerierung der Noten der chromatischen Tonleiter", des Dr. Marage über die „Photographie der Stimme", die das fehlerlose Ablesen der Tonschwingungen beim Sprechen und Gesang bezweckt. „Wir können heute," so meinte der Vortragende, „den Ton künstlich darstellen und für eine mehr oder minder naheliegende Zukunft den wissenschaftlich verwirklichten ‚sprechenden Film' vormerken."

Zu regem Meinungsaustausch veranlaßten am 5. Juni die Beobachtungen des R. P. Komitas aus Konstantinopel über „Die armenische Volksmusik" und die reizende Plauderei der Frau Eugenie Lineff über „Alte russische Volkslieder". Ganz besonders abgeklärtes Beherrschen des Stoffes verrieten die akademisch-vollendeten Aufschlüsse des Regens Dr. F. X. Mathias (Straßburg) über „Kirchenmusik in Elsaß", dessen so überaus wichtige Anteilnahme an dem im Dezember vorigen Jahres in Trier (Mosel) abgehaltenen „Choral-Kursus" hier nicht unerwähnt bleiben soll. Göhlinger schilderte im Anschluß daran die „Geschichte der religiösen Musik Straßburgs während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts". Tiersot verbreitete sich über die „Organisation der Bibliothek des Pariser Konservatoriums", Peyrot über die „Systematischen Forschungsmethoden und die sich aus ihnen ergebenden Resultate". In der „Unterrichtssektion" wußte einer der modernst denkenden Musiker Frankreichs, Jean Huré, Wichtiges über die „Bildung von Akkorden vermittelst natürlicher Harmonien im Laufe der Jahrhunderte" zu sagen. Eine mit zahlreichen Projektionen genährte Konferenz Scherings über den „Gebrauch der Musikinstrumente bei den polyphonen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts" bot viel des Interessanten. Den Abschluß des arbeitsreichen Tages bildete ein der Renaissancemusik gewidmetes Konzert bei Gaveau, in dem Motetten und verschiedene andere a capella-Stücke von Claudin Lejeune, Josquin Despres, Costeley usw. wirkungsvoll von der „Schola"-Saint-Louis zum Vortrage gelangten.

Erwähnenswert sind die am letzten ernster Arbeit gewidmeten Kongreßtage gefaßten Beschlüsse u. a. der Sektion für „Theorie und Unterricht". Dorsan van Reysschoot wünscht als erster, daß „das Studium der musikalischen Formen in den Konservatorien und den höheren Unterrichtsinstituten für Musik verallgemeinert werde; daß man den Verlegern, die sich mit dem Vertrieb von volkstümlichen Orchesterpartituren befassen, anraten möge, nur den Violin- und Baßschlüssel anzuwenden und die transponierten Instrumente so zu notieren, wie sie wirklich klingen". Huré ist für Abschaffung des „Tritonus"-Verbotes beim elementaren Kontrapunkt, für das obligatorische Studium der Ornamente (wenigstens in der Instrumentalmusik) beim Unterricht in der Technik unter Hinzuziehung der klassischen Exempel der Couperin, Rameau, Forkel usw., für das obligatorische Elementarstudium der Harmonie, des Kontrapunktes und der musikalischen Formen bei Schülern der Instrumentalmusik und bei Sängern. . . . Die Sektion für „Akustik" tritt für die Einheitlichkeit des Kammertons ein und zwar für das französische „a³", das in allen Ländern eingeführt zu werden verdient; auch soll der Diapason während der Aufführungen stets unverändert bleiben. . . .

* * *

Die Pariser Kritik war nicht ganz zufrieden mit dem Verlauf des Kongresses; sie behauptete, die zeitgenössische französische Musik — wir wissen genau, um welche es sich dreht! — sei zu wenig zu Worte gekommen. . . . U. E. war das nicht gerade ein Fehler; denn die gewählten Proben hätten nicht eben dazu beigetragen, die ohnehin schon gestörte Verdauung während

der zehntägigen Expreß-Musikkur zu fördern. Jedenfalls vermochte diese kleinliche Bemängelung nicht die großartigen, unvergeßlichen Eindrücke zu verwischen, die ein jeder von den Konzerten der „Sainte-Chapelle“ — diesem zur Wiedergabe der primitiven französischen Musik mit ihrer gallischen Derbheit und brutalen, kraftstrotzenden Polyphonie wie geschaffenen Rahmen — und dem Spiegel-Eden des Versailler Schlosses mit nach Hause nehmen konnte.

Und nun sei schließlich des schönsten, den Kongreß auf die herrlichste Weise krönenden Ereignisses gedacht: der ganz wunderbaren, formvollendeten Offenbarung des „Orfeó Català“ aus Barcelona, der sich im „Théâtre des Champs Elysées“ und im „Trocadéro“ — bereits bei den ersten Akkorden lorbeergeschmückt — dem von Spannung geblähten, saisonmüden Publikum vorstellte. Wir werden sicherlich noch Gelegenheit haben, ausführlicher über diesen Riesenchor mit seinen 250 männlichen und weiblichen Stimmen zu berichten, der unter der phänomenalen Leitung Louis Millets zu einer einzigmächtigen Symphonie wird. Wie himmelhoch doch das Repertoire dieser kunstdurchsetzten Schar über das ewige Einerlei unseres landläufigen Singsangwesens hinausragt, wie sie beweist, daß es auch eine dem modernen Orchester entsprechende „evolution des voix“ gibt! Ich könnte keine treffendere Kritik des „Orfeó Català“ hierhin setzen als die eines Franzosen, der sich nicht scheut, seinen Landsleuten zuzurufen: „Der Vergleich (mit unsern Gesangsvereinigungen) ist vernichtend! Niemals werden wir solche Disziplin verwirklichen! Der Versuch ist zu häufig gemacht worden: er läßt uns keine Hoffnung mehr! . . . Ich rate unsern Sängern, den Konzerten des „Orfeó Català“ fernzubleiben; das ist für sie das einzige Mittel, ihren Stolz, Franzose zu sein, bewahren zu können!“

Mir deucht, daß eine Verallgemeinerung dieses Gedankens dem geistreichen „Kompliment“ keinen Abbruch tun dürfte!...

* * *

Anmerkung. Wie jetzt gemeldet wird, ist auf dem Kongreß die Herausgabe einer großen Sammlung musikalischer Theoretiker des Mittelalters beschlossen worden. Zur Unterstützung sollen außer der französischen auch die anderen Regierungen aufgefordert werden. Ferner wurde beschlossen, einen internationalen Ausschuß zu bilden, durch den alle Untersuchungen über die Musik primitiver Völker zentralisiert werden sollen.

Franz Liszts Urteile über Tonkünstler, Sänger und Sängerinnen.

Von Dr. ADOLPH KOHUT.

Franz Liszt war nicht allein ein vorzüglicher Schriftsteller, der in seinen zahlreichen Werken als ein mit dem ganzen musiktheoretischen Rüstzeug und der ganzen wissenschaftlichen Bildung des Jahrhunderts ausgestatteter Autor erscheint, sondern er zählte auch zu den anregendsten und espritvollsten Briefschreibern. Mit den namhaftesten und bedeutendsten Komponisten, Dichtern, Schriftstellern und sonstigen bemerkenswerten Persönlichkeiten seiner Zeit in einer regen Korrespondenz stehend, äußerte er sich in diesen seinen nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Zuschriften über Tonkünstler, Sänger und Sängerinnen in unumwundener Weise. Ist auch sein Urteil hier und da nicht unbedingt maßgebend, so ist es doch der Ausdruck einer wahren und reinen Ueberzeugung und zugleich einer lauteren Gesinnung, von dem Gerechtigkeits- und Billigkeitsgefühl, sowie von der vornehmen Denkart des Schreibers Zeugnis ablegend. Einige solcher Urteile, die sich in seinen Briefen und Schriften zerstreut vorfinden und die im allgemeinen wenig bekannt sind, seien hier zusammengestellt.

Aufrichtige Verehrung hegte Franz Liszt für seinen Lehrer, den Klavierpädagogen und Komponisten *Karl Czerny* (geboren den 20. Februar 1791 zu Wien und dort gestorben den 15. Juli 1857). Wo er nur Gelegenheit hatte, verkündete er mit feurigen Zungen das Lob des Meisters, dessen Klavieretüden so gewaltig die Technik des Klavierspiels gefördert haben. Auch in den Zuschriften, die der junge Virtuose an Karl Czerny richtete, spricht er sich in begeisterter Weise über ihn aus. So heißt es z. B. in einem in französischer Sprache verfaßten, im Musikvereinsarchiv zu Wien befindlichen Brief Liszts — Paris, den 26. August 1830 —, daß er, der Jünger, in allen Künstlerkreisen, die er in der Hauptstadt Frankreichs besuche, „furchtbar“ für den Meister plädiere, und daß alle Welt wünsche, daß Czerny nach Paris kommen und dort eine Zeit verweilen möge. Er sei auch in Seine-Athen so allgemein geachtet, daß er ohne Zweifel mit dem Empfang, der ihm dort zuteil werden würde, sehr zufrieden sein könnte. Sollte er diese seine Absicht verwirklichen wollen, so werde er für ihn tun, was er für seinen Vater täte. Dann heißt's wörtlich[1]: „Auf Ihre bewunderungswürdige Sonate (opus 7) habe ich ein besonderes Studium verwendet, und sie sodann in verschiedenen Gesellschaften von Kennern (oder wenigstens sogenannten) gespielt. Sie können sich die damit hervorgebrachte Wirkung nicht vorstellen, ich war davon völlig verwirrt. In seiner Begeisterung über das Prestissimo bat mich Herr Luden[2] um zwei Worte zur Einführung bei Ihnen. Ich kenne Ihre Güte, nie wird sie aus meinem Gedächtnis schwinden. So empfehle ich denselben also getrost Ihrer Freundlichkeit. In Erwartung des Glücks, Sie umarmen zu dürfen, und Ihnen (wenn auch nur schwach) alle die Dankbarkeit und Bewunderung zu bezeugen, von der ich für Sie durchdrungen bin. Franz Liszt.“

Und 26 Jahre später läßt er sich in einer Zuschrift an D. Pruckner über Czerny dahin aus, daß von allen jetzt lebenden Komponisten, die sich speziell mit dem Klavierspiel und dem Klaviersatz befaßt haben, er keinen außer Czerny kenne, dessen Ansichten und Beurteilungen einen so richtigen Maßstab des Geleisteten darbieten würden. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, wo ein großer Teil der Beethovenschen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx gewesen sei, habe Czerny ausschließlich Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständnis wie ausreichender wirksamer Technik gespielt und später habe er sich auch nicht gegen einige neue Fortschritte in der Technik verschlossen, sondern wesentlich durch seine Lehren und seine Werke dazu beigetragen. Schade sei es nur, daß er nicht durch eine zu übermäßige Produktivität auf dem Wege seiner ersten Sonate (op. 6, As dur) und einiger anderer Werke dieser Periode, die er als bedeutsame, der ältesten Richtung angehörige und schön geformte Kompositionen hochschätze, weiter fortgeschritten sei. „Leider aber waren damals die Wiener gesellschaftlichen und verlegerischen Einflüsse schädlicher Art und Czerny besaß nicht die notwendige Dosis von Schroffheit, um sich ihnen zu entziehen und sein besseres Ich zu wahren.“

Ueber die Kritik selbst äußerte sich Liszt unter anderem: das beste Resultat der Kritik bestehe darin, daß es zu neuem Schaffen anrege. Eine Kritik, die nur die schwachen Seiten an einem Kunstwerk hervorhebe, sei verwerflich, sie müsse vielmehr auch seine Schönheiten aufsuchen. Leider werden jedoch die Würde und die mühevollen Pflichten des Unterrichts und der Kritik, von denen die letzteren nichts anderes als ein allgemeines Lehren sei, nur von einem sehr kleinen Teil verstanden. Die Mehrzahl der Lehrer und Kritiker von Beruf kümmere sich blutwenig um das, was sie tue und sage, denn sie seien vor allem Männer des Handwerks und des Handels. Sei es nicht beklagenswert, so ruft er einmal aus, ein schönes Werk dem albernen Gähnen, den witzelnden und höhnischen Bemerkungen solcher Kritiker ausgesetzt zu sehen, die am nächstfolgenden Tag der Aufführung ihre Unwissenheit und ihre elende Parteilichkeit dem Publikum aufoktroyieren wollen? „Ohne Zweifel,“ so meint er wörtlich, „lehren und schreiben hochverdienstvolle Männer. Aber abgesehen von ihrer geringen Zahl sind ja gerade sie es, die wir als Zeugen aufrufen können. Sie sind es, die mehr als wir noch die Leere, die Sinnlosigkeit und die Mißbräuche des Unterrichts und der Kritik in ihrem gegenwärtigen Zustand beklagen. Ohne Zweifel wäre es, um dem Uebel wenigstens teilweise zu steuern, notwendig, daß keiner sich das Recht zu lehren und öffentlich das Amt eines Kritikers auszuüben anmaßen dürfte, bevor er eine Prüfung bestanden und ein Zeugnis erlangt hätte.“ Einmal macht er den paradoxen Vorschlag, daß der Kritiker, um an Klarheit zu gewinnen, über ein neu erschienenes Werk *zwei* verschiedene, aber gleichzeitig erscheinende Beurteilungen geben solle, anstatt die Vorzüge und Schwächen der Novität in einer Wage abzuwägen. Ein solches Verfahren würde der doppelten Pflicht des Kritisierenden Genüge leisten, nämlich der strengen Pflicht, die ihm der Kunst gegenüber obliege, ihren Tempel von Verkäufern und Marktschreiern zu reinigen und der heiligen Pflicht gegen den Künstler selbst, seinem rastlosen Verlangen, seinem unbestimmten Wollen, seinem Ueberströmen, seinem ängstlichen Forschen und seinem tiefen Leid Rechnung zu tragen.

Von dem hier angedeuteten idealen Standpunkt aus geht nun Liszt an die Beurteilung der Komponisten und Virtuosen, Sänger und Sängerinnen.

Ludwig van Beethoven feiert er wiederholt mit begeisterten Worten. Anläßlich einer Besprechung von Beethovens „Fidelio“, aus dem Jahre 1854, meint er, daß diese Oper einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen einnehme, deren anerkannte Schönheit den Hörer in die wohlige Sicherheit versetze, sich ohne Furcht vor Enttäuschung seinem Gefühl der Bewunderung hingeben

[1] Vergleiche die deutsche Uebersetzung dieses Briefes im II. Band der von La Mara herausgegebenen „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten“. Leipzig, Breitkopf & Härtel. S. 210.

[2] Pianist aus Kopenhagen.

zu können. Die lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk überreich sei, seien so hervorragend, daß sie die eigentlichen dramatischen Effekte ersetzen, ja sie sogar durch das siegreiche Sicherheben über die Schwächen des Gedichts vergessen machen.

Wundervoll ist die Abhandlung Liszts über die Musik Beethovens zu „Egmont". Der Meister habe hier der Kunst einen ganz neuen Weg eröffnet, indem er mit mächtiger Hand den ersten Baum eines bis dahin noch unbekannten Waldes gefällt und diesen Weg selbst betreten habe, nachdem durch ihn das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand ans Werk gelegt worden sei.

Dem göttlichen *Mozart* zu Ehren leitete Franz Liszt gelegentlich der hundertjährigen Mozart-Feier in Wien die Mozart-Konzerte am 27. und 28. Januar 1856. Was der Weimarer Meister über Mozart schrieb, gehört mit zu dem Treffendsten und Interessantesten, was je veröffentlicht wurde. Mozart sei von allen Musikern der glücklichste und kühnste Erfinder seiner Zeit, der mit dem größten Erfolge schöpferisch zu gestalten, zu entdecken, Neues zu machen gewagt und mit jedem neuen Versuch sein Ziel erreicht habe. Wie jedes Genie habe zwar auch er zur Erfüllung seiner Mission leiden und dulden gemußt, doch ohne das tröstende Beispiel einer wenn auch späten, aber unausbleiblichen Gerechtigkeit vor Augen zu haben, die die Nachwelt den wahrhaften Ueberzeugungen der Standhaftigkeit, den Anstrengungen und gewissenhaften Arbeiten der Künstler früher oder später immer noch angedeihen lasse. Mozart haben wir den größten Teil dessen, was wir als Musiker seien, zu verdanken, ihm, der vor allen andern mit der größten Fülle, dem staunenswertesten Reichtum, der wunderbarsten Elastizität und der herrlichsten Verbindung der verschiedensten, sogar oft einander ausschließenden Eigenschaften mit der schönsten Harmonie von Adel und Grazie, von Erfindung und Kombination, von Leidenschaft und Beherrschung, von Majestät und Zartheit begabt gewesen sei. Die Vielseitigkeit seines Genies habe sich auf alle Zweige der Kunst erstreckt, selbst die Virtuosität nicht ausgenommen, die er im Verhältnis zu der damaligen Technik bis zur höchsten Höhe gesteigert habe. Sein unendliches Verdienst um die Kunst, das alle übrigen zusammenfasse, bestehe in ihrem Einpflanzen in das soziale Leben, daß sie nun als ein Element der geistigen Bildung die Kluft ausfülle, die die gelehrte von der naiven Musik getrennt habe. Es bestehe in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses instinktiven Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes, mit der Harmonie dieser durch hundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft. Mit ihm habe ein neues Zeitalter für die Musik begonnen, jene Zeit des sinnlichen Wohlklanges und Genusses im Verein mit glänzendsten Taten, jene so reizvolle Zeit, wo der Gedanke im Besitz seiner ganzen Reife noch den Hauch seiner Jugendfrische trage.

Interessant ist das Urteil Franz Liszts über den großen Romantiker unter den Opernkomponisten, *Carl Maria v. Weber*. Obschon er ihn nach Gebühr hochschätzt, hervorhebend, daß er im „Freischütz" dem volkstümlichen Stoff nicht allein seine volle musikalische Wirksamkeit verliehen, sondern auch dessen Dimensionen durch seinen poetischen Hauch erweitert, die Charaktere verschönert, die innere Wärme gesteigert und das Kolorit erhöht habe, ist er nicht blind für die Vorzüge jener Oper des Komponisten, die von jeher am meisten angefeindet wurde und die bis heute zu einer allgemeinen Volkstümlichkeit nicht gelangen konnte. Ich meine die „Euryanthe". Scherzhaft und nicht ohne Ironie bemerkt er, daß die zahlreichen Aufführungen, die der „Freischütz" erlebte, nicht nur der Musik, sondern auch dem Umstande zuzuschreiben seien, daß in dieser Oper die Eule, die Skelette, die wilde Jagd und der rote Samiel für den Zuschauer anziehende und unwiderstehliche Momente haben. In der „Euryanthe" freilich gäbe es keine Eulen, keine Skelette, keine Wolfsschluchten und keine roten Samiele, ja nicht einmal einen kleinen Walzer, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen können, keine Brautliedchen, um es in spe vor sich hinzusummen, ja nicht einmal einen Jägerchor, der für den Leierkasten zu gebrauchen wäre. Allerdings fände man auch in der „Euryanthe" einen Jägerchor, aber hier seien die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösen, originellen Rhythmen genüge, es seien Ritter und Edelleute, die mit Noblesse dem edlen Weidwerk obliegen. Auch sei der Chor vermöge seiner edlen Wendungen und seiner deklamatorischen Phrasierung kein Stück zum Pfeifen oder für den Leierkasten. Im Gegensatz zu den meisten Kritikern „Euryanthes", die sowohl den Text wie die Musik für minderwertig erklärten, betont Liszt mit allem Nachdruck, daß beides vor dem „Freischütz" den unverkennbaren Vorzug eines erhöhteren Strebens und einer erhabeneren Begeisterung habe. Dem Text wie der Musik seien höhere Ausgangspunkte eigen. Sie erhöben sich über häusliches und ländliches Leben und nähmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltung. Mit der Komposition der „Euryanthe" habe Weber den ersten Fuß in ein neues Land gesetzt. Hier sei er sich als Vorläufer der neuen Aera bewußt geworden und hätte eine Vorahnung des zukünftigen „Tannhäuser" und „Lohengrin" gehabt.

Nun zieht Liszt eine sehr lehrreiche Parallele zwischen dem Verhalten *Webers* und dem *Richard Wagners* zu den betreffenden Textdichtern. Weber sei, im Gefühl seiner Fähigkeit, sich der ganzen poetischen Kraft solcher Stoffe bemächtigen zu können, die höheren Sphären als der „Freischütz" entnommen und von mächtigeren Leidenschaften als dieser bewegt seien, mit dem vom Stoff losgelösten musikalischen Wert seiner einzelnen Stücke zufrieden gewesen und habe dabei nur das eine vergessen, daß der Text nicht seinen Fähigkeiten entsprochen habe und daß daher dessen Mängel den Schönheiten seiner Kompositionen einen unheilbaren Schaden habe zufügen müssen. Wagner dagegen habe sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mesalliance zwischen dem Genius Webers und dem Talent seiner Dichterin Helmine von Chézy gegeben und habe mit seinen eigenen Schöpfungen energisch gegen all derartige Mesalliancen protestiert, die, ohne den mittelmäßigen Poeten zu erheben, den großen Musiker niederziehen. „Durch diese beredte Protestation," sagt Liszt, „welche ausspricht, daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald sich mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger aufwirft, leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst."

Felix Mendelssohn-Bartholdy schätzt Liszt als einen mit äußerst zarter, feinfühlender und vollkommen gebildeter Intelligenz ausgestatteten Komponisten, der in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und Literatur eingewirkt und beide mit einer Art wohltätigen Zwanges in die gleichen Strömungen zu leiten geholfen habe. Besonders hoch stellt er die Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum".

Ganz anders sei *Robert Schumann* geartet. Der verschlossene, trübe und düstere Hang dieses Komponisten habe sich mit Vorliebe auf Stoffe voll unruhigen Verzagens, voll rätselhafter Schwermut und voll erhabenen Bangens neben übermenschlicher Kühnheit geworfen. In „Manfred" erscheine zwar auch eine Fee, doch sei sie kein in ihrem Schmollen, in ihrem Eigensinn reizendes Weib, das ebenso unüberlegt sich räche, als es inkonsequent treulos sei — es sei eine S e e l e , eine durchsichtig schimmernde Seele, welche geweihte Grazie atme und poetische Pfeile ausstrahle. Schumanns „Genoveva" nennt er in musikalischer Hinsicht „Die Schwester von Fidelio", nur daß ihr die Pistole der Leonore fehle. Uebrigens wende sich die Musik dieses Meisters mehr an sinnende Gemüter und ernst gestimmte Geister, die nicht auf der Oberfläche umhertreiben, sondern es verstehen, in die Tiefen zu tauchen, um dort die verborgenen Perlen zu suchen. Je mehr man in seine Ideen eindringe, desto mehr Kraft und Leben entdecke man in ihnen; je mehr man sie studiere, desto mehr sei man von dem Reichtum und von der Fruchtbarkeit überzeugt, die uns früher entschlüpft sei.

Mit welcher Begeisterung und leidenschaftlicher Verehrung Franz Liszt dem Genius *Richard Wagners* huldigte, ist zu bekannt, um hier eingehend erörtert zu werden. Wie ein roter Faden zieht sich dies Thema durch die Schriften und Briefe Liszts. Mit neidloser Bewunderung verherrlicht er seinen großen Freund. „Seine Melodien sind gewissermaßen personifizierte Ideen. Ihre Wiederholung bezeichnet Gefühlsmomente, welche die Worte allein nicht vollständig auszusprechen vermögen. Ihnen erteilt Wagner die Aufgabe, uns alle Geheimnisse des Herzens zu enthüllen. . . ."

Doch nicht allein deutschen Komponisten und Tonkünstlern suchte Liszt als Kritiker gerecht zu werden, sondern er war auch bemüht, die Eigenarten und Eigentümlichkeiten ausländischer Musiker zu würdigen und deren Wert und Bedeutung in der Musik- und Kulturgeschichte festzustellen.

Wir wissen, daß er über den von ihm als Klavierkünstler wie Komponisten gleich hochverehrten *Friedrich Chopin* ein umfangreiches Werk schrieb, das zu den anziehendsten musikbiographischen Schriften aller Zeiten gehört. Den Grund der unermeßlichen Volkstümlichkeit Chopins findet er in dem in allen seinen Werken innewohnenden überquellenden Gefühl, das diesen ihre Ausbreitung gewonnen habe, ein Gefühl, das seiner Natur nach romantisch, dem Komponisten spezifisch eigentümlich gewesen sei. Indem sich dieser ausschließlich auf das Reich des Klaviers beschränkte, habe er eine der wertvollsten Eigenschaften des Komponisten betätigt, nämlich die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen gewesen sei, Hervorragendes zu leisten. Er sagt einmal wörtlich von ihm[1]: „Chopins Genie war tief und erhaben, war vor allem reich genug, um von dem weiten Gebiet orchestraler Kunst Besitz ergreifen zu können. Seine musikalischen Gedanken waren groß, bestimmt, fruchtbar genug, um sich über die volle Breite des Instrumentalrahmens zu erstrecken. . . .

[1] Wir zitieren hier nach der freien Uebertragung von Liszts Friedrich Chopin durch La Mara. (Leipzig. Breitkopf & Härtel.)



Schubertiana: „Der Lindenbaum." Schauplatz: Allendorf an der Werra. (1912 gestürzt.)

Wohl schwerlich hätte ein anderer im Besitze solch reicher, hoher, melodischer und harmonischer Fähigkeiten der Versuchung widerstanden, alle Kraft des Orchesters zu entfesseln, vom Gesang des Vogels, dem schmachtenden Laut der Flöte bis zum Schmettern der Trompete. . . . Welche Gereiftheit der Erkenntnis bedurfte es nicht, um sich auf einen, dem Anschein nach unfruchtbaren Kreis zu beschränken, den er gleichwohl durch sein Genie und seine Kraft mit Erzeugnissen schmückte, die, oberflächlich betrachtet, einen anderen Boden zu fordern schienen, um daselbst ihre ganze Blütenpracht zu entfalten. Welchen Scharfblick verrät er nicht in dieser Ausschließlichkeit, indem er gewisse Orchestereffekte ihrer eigentlichen Domäne entriß und sie in eine eng umgrenztere, aber idealere Sphäre hineintrug. . . . Weit entfernt, den geräuschvollen Lärm des Orchesters anzustreben, bemühte sich Chopin, seine Gedanken voll und ganz durch die Tasten des Klaviers wiederzugeben, und er erreichte seinen Zweck. Der Gedanke verlor nichts an Energie, ohne jedoch die Massenwirkung und den Pinsel des Dekorateurs zu beanspruchen."

Hector Berlioz und seine Kompositionen stellt Liszt ungemein hoch. In allen Werken dieses Meisters sei das Prinzip enthalten: der Künstler könne das Schöne außerhalb der Regeln der Schule verfolgen, ohne befürchten zu müssen, es dadurch zu verfehlen. Wie immer auch die Muse von Berlioz gestimmt sein möge, herb oder mild, verzweifelt oder lächelnd, fromm oder phantastisch, überall, in Kirchen, im Theater und im Konzert träte sein Genius als eine der gewaltigsten Erscheinungen des Jahrhunderts vor uns hin. Nicht seine ungewöhnliche Behandlung der Form sei der unverzeihlichste Fehler, den ihm seine Gegner vorwerfen, sondern vor allem der Umstand, daß für ihn die Form nur eine dem Inhalte nach bestehende Wichtigkeit habe und daß er zugleich Dichter und Denker sei.

Nicht sehr erbaut ist er dagegen von *Fr. D. E. Auber*. Seinen Gedanken fehle es zwar nicht an einer gewissen Feinheit, aber sie seien aphoristisch abgebrochen, schwach entwickelt und ungenügend verbunden. Man finde darin mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold und mehr Tänzeln und Hüpfen als Schwungkraft. Selbst sein bestes Werk „Die Stumme von Portici" wimmle von Gemeinplätzen (siehe dazu Wagners Urteil). Auch über *Donizetti* urteilt Liszt im allgemeinen abfällig. Wenn dieser auch hier und da die übliche Schablone und die bequemen Handgriffe des Metiers geopfert habe, um einem, wenn auch kurzen, doch ergreifenden Momente der Begeisterung Raum zu lassen, so trage ihn doch seine Empfindung und Phantasie bis zu jenen Regionen, wo der wahrhafte Künstler von dem geringsten Mangel an Freiheit sich empört und verletzt fühle.

Dagegen imponiert ihm *Saint-Saëns*, den er in einem Brief an die Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein einen „französischen Rubinstein" nennt. Er sei ein gleichzeitig hervorragender Virtuose und ein sehr produktiver Kopf und so allgemein begabt, daß er auf allen Gebieten glänzen könnte: Symphonien, Oratorien, Kammermusik, Salonmusik und Oper, alles sei ihm zugängig, überdies spiele er wundervoll Orgel.

Franz Liszt, dieser Wandervirtuose par excellence, ist in seinem reichbewegten Leben auch mit zahlreichen Sängern und Sängerinnen in Berührung gekommen, stand mit ihnen vielfach auch in Briefwechsel und hat über ihre Fähigkeiten und Leistungen so manches treffende Wort gesprochen. Von den gefeierten Primadonnen seiner Zeit, mit denen er bekannt, ja befreundet war, seien hier vor allem genannt *Maria Felicita Malibran* und deren Schwester *Pauline Viardot-Garcia* sowie *Karoline Unger-Sabatier*. Er schwärmte für das gesangliche Genie dieser Divas und hat in seinen Schriften wiederholt deren Lob gesungen. Die beiden ersteren hörte er wiederholt in Paris und Italien und war von ihrem Gesang ebenso wie die Franzosen und Italiener entzückt. So konstatierte er z. B. einmal, daß die Malibran, als sie in Mailand die „Nachtwandlerin" gesungen, nicht weniger als 36mal gerufen worden sei. Doch kann er nicht umhin, daran die Bemerkung zu knüpfen, daß eine derartige Ueberschwenglichkeit nicht am Platze sei; denn gerade wenn Künstler mächtig ergreifen und die Erregung tief sei, wenn die Kunst uns aus der Wirklichkeit in das Reich der Ideale gerückt habe, dann sei dieses Rasen wie ein Glas eiskalten Wassers, das man einem Fiebernden ins Gesicht schleudere.

Als die Malibran noch in der Blüte ihres Lebens plötzlich starb, widmete ihr Liszt einen tief empfundenen Nachruf, schmerzhaft beklagend, daß sie ihre Schönheit, ihren Ruhm und ihr Genie mit ins Grab genommen, ehe die Zeit sie zerstört habe.

Pauline Viardot-Garcia war anfänglich Pianistin und Schülerin Liszts, die erste, die Thalbergs große Mose- und Hugenottenfantasie in Belgien und Deutschland mit außergewöhnlichem Erfolg spielte. Vom ersten Augenblick ihrer Bekanntschaft bis zum Tode des Meisters verband beide eine innige Freundschaft, und Liszt hat sich über die geniale Frau wiederholt in bewundernder Weise geäußert. Er nennt sie eine Primadonna mit geistvollem Nachtigallgeschmetter und „aus tiefer Seele quellenden Tönen" sowie „die bewunderungswürdigste dramatische Sängerin der Gegenwart".

Auch den Sängerinnen *Giuditta Pasta*, *Henriette Sontag* und *Wilhelmine Schröder-Devrient* trat Liszt näher. Von ihnen entwirft er sehr anziehende und fesselnde künstlerische Silhouetten. Gleich seinem Freunde Richard Wagner war er ganz hingerissen von Gesang und Spiel der Devrient, namentlich als „Fidelio". Schwerlich, so schreibt er einmal, werde sich ein Zuschauer finden, der nicht vom Enthusiasmus ergriffen sei, wenn diese reizende Frau im Männerkostüme mit einer Bewegung, deren Akzent jedes Herz erbeben gemacht habe und doch dabei mit einer unnachahmlichen Anmut der Gebärde, die Pistole auf den vor Schrecken erstarrenden Gouverneur angeschlagen.

Mit *Manuel Garcia*, *Luigi Lablache*, *Rubini* und *Mario*, diesen einst so gefeierten Sängern, war er befreundet, und es bot ihm allezeit einen hohen Genuß, dieses vierblättrige Kleeblatt in der „Hochzeit des Figaro" in der Pariser italienischen Oper zu sehen und zu bewundern. Besonders froh gelaunt war er, wenn Pauline Viardot die Rosine sang, wobei er die graziöse Lieblichkeit ihrer Koketterie, ihre backfischartige und doch nicht ungezogene Widerspenstigkeit, ihre entschieden lebhafte und dennoch züchtige Gebärde, ihr vornehmes Schmollen, ihre höchst elegante Spitzbüberei im Hänseln und Necken bewundern konnte. Das Zusammenspiel dieser fünf Künstler hatte für ihn etwas ungemein Reizvolles.

Nicht minder fesselte ihn *Duprez* als „Wilhelm Tell" in Rossinis Oper. Diesem Sänger sei es zu verdanken, daß überhaupt die Oper einen Erfolg erzielt habe. Der große Tenor Duprez mußte erst eine Arie darin finden, die die wunderbaren Mittel seines seltenen Organs hervorhob, um die Menge herbeizulocken, die nur wegen des berühmten hohen C sich unzählige Male einstellte und das übrige mit in den Kauf nahm, wodurch aber glücklicherweise dem Werk die nötige Frist gegönnt wurde, die es brauchte, um verstanden und gewürdigt zu werden.

Die N. I. A.

Es ist ein großes Unternehmen, diese Neue Instruktive Ausgabe der klassischen Klavierwerke, die *Wiehmayer*, der angesehene, jetzt am Stuttgarter Konservatorium wirkende Klavierpädagoge, im Verlag Heinrichshofen-Magdeburg erscheinen ließ und die jetzt circa 20 Bände à 1 M. 50 Pf. umfaßt. Aeußerlich entspricht sie allen Anforderungen, die unsere Zeit an Ausstattung, Druck und Treue der Textwiedergabe stellt. Das ist eine selbstverständliche conditio sine qua non. Druckfehler sind selten und auch den Fingersatz muß jeder natürlich denkende und nicht auf Spezialitäten eingeschworene Spieler oder Lehrer als vortrefflich anerkennen. Nicht so einfach dagegen steht's mit der Frage der Pedalbezeichnung und der Phrasierung.

Die Ausgabe ist wohl die erste, in der der Versuch gemacht wird, die Pedalisierung bis ins Einzelnste durchzuführen. Sie charakterisiert sich damit als eine Ausgabe für Unmusikalische. Wir könnten das Verfahren allenfalls

für die der Jugend und den Anfängern bestimmten 2 Bände Sonatinen und Stücke billigen (obwohl wir bei den ersteren wenig oder kein Pedal anraten), ja bei den Stücken von Burgmüller, Kullak, Schumann, Haydn sogar als bequeme „Eselsbrücke“ willkommen heißen. Der Spieler jedoch, der zum Studium der bedeutenderen Werke der klassischen und romantischen Großmeister vorgedrungen ist, der braucht und will zu detaillierte Pedalvorschriften nicht mehr. Nun ja, er kann sie ignorieren; oft aber beunruhigen sie einen. Auch wer die Vorschriften genau befolgen wollte, würde oft bedenkliche Wirkungen erzielen, wenn er dabei mechanisch vorginge und sich nicht von seinem Ohr sagen ließe, wie's klingen muß. Ich will nicht wiederholen, was äußerlich gegen die neue Form der Pedalangaben vielfach eingewendet worden ist. Wer gute Augen hat und im Ueberblicken geschickt ist, wird sich bald damit befreunden und ihre relative Genauigkeit anerkennen und schätzen. Ueber das Maß der Pedalverwendung werden die Anhänger der verschiedenen Schul- und Stilrichtungen sich nie einigen können; jedes einzelne Stück, ja jeder Takt gäbe Anlaß zu Kontroversen. Wiehmayer schreibt das Pedal sehr reichlich vor, nicht bloß zum Fortklingenlassen und zum Binden von Akkorden, sondern sogar bei langsamen, stufenweise fortschreitenden Einzeltönen zwecks Beseelung und klanglicher Verstärkung. Vor romantischem Uebermaß der Pedalbenützung, wie sie z. B. Jensen hie und da verlangt, und die dann zu einem unangenehmen Verschwimmen der Konturen und zu einer Schwelgerei in einem Klangbrei führt, hütet er sich glücklicherweise.

Im einzelnen ließen sich manche Ausstellungen machen. Wie oft fragt man sich: warum hier Pedal und dort dann nicht? Sind die *ff*-Stellen im *Schubert*-Band (der leider auch wieder den alten fehlerhaften Titel moments musicals den Enkeln überliefert) S. 68, 3. und 4. Reihe, Druckfehler? Oder soll wirklich das Pedal von Akkord As I zum VI, oder vom I zum IV oder gar Des I zum oIV (-moll) hinüberklingen? Warum hört im *Mendelssohn*-Band, der 27 ausgewählte Lieder ohne Worte bringt, S. 10, 4. Reihe und S. 11, 2., 4. und 5. Reihe, die Pedalbezeichnung plötzlich auf ohne ein „simile“ oder eine ähnliche Bemerkung? Im Sonatinenband I sollte der falsch dargestellte Passus S. 26, 2. Reihe, letzte Note im Baß und die Parallelstelle in der 3. Reihe verbessert werden in

 statt , wie es dasteht. In den kleinen Präludien und Fugen und in den Inventionen von *Bach* dürfte manchmal genauer und deutlicher angegeben sein, mit welcher Hand eine Mittelstimme genommen werden soll. Da ist die Czernysche Methode bei Bach vorbildlich, die womöglich die rechte Hand immer im oberen System, die linke stets im unteren einzeichnet. Das Weglassen der über dem 3. Präludium Bachs stehenden Notiz pour le luth (für die Laute) und der Bemerkung Mendelssohns „quasi fantasia“ beim Vorspiel des Lieds ohne Worte No. 9 in A dur bedaure ich, da solche Kleinigkeiten oft wertvolle Winke für die Auffassung und den Vortrag eines Stücks geben. Alles, was an historischen und persönlichen Beziehungen vorhanden ist, so z. B. bei Schumann Bemerkungen wie quasi satyra bei einer Fuge, quasi oboe etc., Widmungen, sollte man als Hilfsmittel und Fingerzeige konservieren; selbst wenn sie apokryph sind; wenn sie nur nicht etwa irreführen. Die Ausführung der Verzierungen dürfte bei einer Ausgabe für Unmusikalische häufiger angegeben sein. Sehr schmerzlich wird das Fehlen der großen formalen Einschnittbezeichnungen von manchem empfunden werden. Die Germer-Ausgaben bieten darin viel mehr. Am leichtesten ist das Erkennen der Formglieder in der Liedform. Bei den Sonatinen und Sonaten, Rondos usw. müßte eine instruktive Ausgabe unbedingt Anfang und Ende der großen Satzteile angeben. Am besten, wie die Cottasche, mit Haupt-, Vermittlungs-, Seiten-, Schluß-, Durchführungs-, Mittelsatz, Rückgang, oder mit Thema I, II usw.

Was endlich die Frage der Phrasierung betrifft, so können wir auch hierin der neuen Ausgabe kaum den Vorzug vor der eben genannten, der Germerschen oder den revidierten neueren der Peters-, Litolff- oder Universal-Editionen geben, obwohl diese im Vergleich mit den ganz konsequenten Riemannschen einerseits und im Vergleich mit den bloß das Legato und meist noch falsch anzeigenden alten Ausgaben andererseits „auf beiden Seiten hinken“ und uns bei Staccatopartien ganz im Stich lassen.

Mir persönlich wären für den Unterricht die gemäßigten, nicht überladenen Riemann-Ausgaben am liebsten. Die Artikulation (inklusive portato) kann auch ohne Legatobögen mit den Riemannschen Notierungsmitteln ' · – > und ∧ genau vorgeschrieben werden. Die Phrasierungs- (Motivabgrenzungs)bögen geben bei Riemann dann die innerliche motivische Struktur, den Zusammenhang der Gedanken und die metrischen Gewichtsverhältnisse aufs exakteste wieder, und lassen den im Vortrag durch kräftiges Einsetzen hervorzuhebenden Anfang einer Phrase und das durch allmähliches Abnehmen der Tonstärke zu charakterisierende Ende derselben bequem überblicken, während Wiehmayer die „Artikulation“ (Bezeichnung der durchs Legato zusammenzufassenden Figuren, der tenuto, staccato, portato, leggiermente, sforzato usw. zu gebenden Töne oder Motive) zur Hauptsache macht, und die Endpunkte der Phrasen durch das fürs Auge weniger leicht von ferne übersehbare große Lesezeichen | für hörbare Trennung, und das kleine ı (Halbstrich) für nicht hörbare, gedankliche Trennung notiert. Feinere phraseologische Beziehungen, wie z. B. Umdeutung eines endigenden in einen Auftaktsgedanken, lassen sich damit wohl nicht so anschaulich darstellen wie mit der Kreuzung der Bögen ⁀‿. Immerhin sind wir für jede Phrasierungsangabe auch in dieser Form dankbar und empfinden die nicht einseitig das Auftaktssteckenpferd reitende Auffassung Wiehmayers als gesund und unbefangen. Betreffs der Häufigkeit des Absetzens möchten wir unsern Standpunkt dahin präzisieren: Lieber zu weitgezogene Phrasierungslinien als zu kurzatmige, zerstückelte und unruhige. **C. Knayer.**

Henseltiana.

(Noch ein Beitrag zum Jubiläum Henselts.)

Unzählig sind die Anekdoten, die in Petersburg über Henselts Originalitäten kursierten. Aus jener Zeit, wo er noch im doppelten Glorienschein seiner Jugend und seines Genies stand, erzählte man folgenden authentischen Zug. Die Damen der russischen Aristokratie wetteiferten um die Ehre, den berühmten Meister bei sich zu sehen. Einst hatte er sich als Tischgast bei Frau v. Böm geborenen Martynoff angemeldet, der Schwester seines (und Liszts) Freundes Nicola de Martynoff, ausgezeichneter Pianist (Lehrer von Ingeborg v. Bronsart). Die Hausfrau hatte eine Anzahl Gäste geladen in der Erwartung eines Hochgenusses, der ihnen auch zuteil wurde, aber in ganz origineller Weise. — Henselt kommt, wie gewöhnlich lange vor der bestimmten Zeit und setzt sich sofort an einen der Flügel „pour faire ses indépendances“, als ob er ganz allein wäre. Er war um zwei Uhr gekommen; das Diner sollte um vier Uhr stattfinden nach damaliger Sitte.

Die Lakaien annoncieren die Gäste, die nach und nach, etwa dreißig an der Zahl, anlangen. Die Dame des Hauses



Musikerkarikaturen: Schubert und sein Sänger Michael Vogl ziehen aus zu Kampf und Sieg. Bleistift-Karikatur von Schober (?), Original bei Frau B. Wolf, Dresden.

geht den Ankommenden entgegen und geleitet sie in den Speisesalon, erwartend, daß Henselt zu spielen aufhören würde. Der Majordomus kündigt zweimal an, die Tafel sei serviert — Henselt spielt weiter. Ein Kammerdiener, der in des Meisters Gunst stand, wird abgeschickt, um ihn, der ganz hingerissen von seinem eigenen Spiel, aus seinen Phantasien zu wecken. Da aber auch dies nicht gelingt, so bittet die Hausfrau ihre Gäste sich zu setzen und befiehlt den Dienern, Henselt sein Diner apart am Flügel zu servieren. Gesagt, getan! — Ein kleines Tischchen wird zu seiner Rechten gedeckt. — Während nun Henselt mit der rechten Hand die Speisen zum Munde führt, fährt er fort mit der linken ganz reizende Sachen zu spielen. Für die Gäste verlief das Diner in dieser Weise auf die allerangenehmste Art — sie hatten die allerfeinste Tafelmusik, von der ihnen gewiß keine Note verloren ging.

Im Palais des Prinzen Peter von Oldenburg war Henselt jede Woche an einem bestimmten Tage — Tischgast. Er hatte dort ein besonderes Kuvert, besonderes Brot etc., wie denn seine hohen Gönner in liebenswürdigster Weise auf des Meisters Eigenheiten Rücksicht nahmen. Nur in einer Sache mußte er sich der Etikette fügen und im Frack erscheinen. Dies war ihm sehr unbequem, um so mehr, da ihn leicht fröstelte. Was tun? ... Henselt verfiel auf den Gedanken, einen zweiten, sehr weiten Frack über den ersten zu ziehen und erschien im doppelten Frack.

Seine Bemerkungen waren oft von unwiderstehlich trockener Komik und Scherzhaftigkeit. Eines Tages speiste er bei seinem Freunde, dem Arzt und bekannten baltischen Schriftsteller Dr. Schultz-Bertram. Sein Lieblingsgericht, das er sich bestellt hatte — ein Spanferkel wurde aufgetragen. Eine sentimentale Dame vom Lande, die zufällig zugegen war, meinte ihr Zartgefühl dadurch zu bekunden, daß sie den Ausspruch tat: „Spanferkel könne sie für nichts in der Welt essen, es sähe doch ganz aus wie ein gebratenes kleines Kind," worauf Henselt, ohne von seinem Teller aufzusehen, gemütlich antwortete: „Aber es schmeckt doch anders."

Ein anderes Mal, bei dem gleichen Freunde zu Gast, wandte er sich am Schluß des Essens an die anwesenden Kinder und sagte mit feierlichem Ernste: „Liebe Kinder, ich habe schon bessere Mittage gehabt, als diesen" — bedeutungsvolle Pause, in der er sich an den bestürzten Gesichtern weidete — um dann fortzufahren: „aber selten, man kann sagen — gar nie."

Bei einem Bekannten, den er unangemeldet besuchte, wurde ihm beim ersten Schellen nicht gleich aufgemacht. Er trat mit den Worten bei ihm ein: „Sie, lieber Freund, bei Ihnen muß man gleich mit dem dritten Klingeln anfangen."

Humor hatte eine große Gewalt über Henselt. Leicht verstimmt genügte oft ein drolliges Wort, ein kleines absurdes Ereignis, um ihn vollständig umzuwandeln. Mit Vorliebe las er den neuen Pitaval oder Saphirsche Schriften, deren leichte Lektüre den schwergeplagten durch Musikunterricht überreizten Mann oft ergötzten. Hatte er doch, wie er in einem Briefe klagt, mit 15 Instituten zu tun „und was mehr ist, mit 15 Direktricen."

Wie unfreiwillige Komik einer Situation zuweilen besänftigend auf den Meister wirkte, zeigte folgende kleine Begebenheit, die Dr. Schultz-Bertram in folgender Weise erzählt: „Henselt und ich kamen eines Abends von einer Gesellschaft zurück. Henselt tritt in sein Musikzimmer, in dem die Temperatur genau geregelt sein mußte; sein Diener eilt mit der Lampe voraus — plötzlich donnert Henselt ihn an, in seinem allerwütendsten ff: ‚Kerl, hast du geheizt?' — Der Diener, bleich wie das böse Gewissen, nicht erratend ob sein Herr böse war, weil er geheizt hatte, oder, ob er im Gegenteil wollte, daß noch geheizt werden sollte, antwortete mit demütig schlauem Augenzwinkern, während die Lampe in seiner Hand zitterte: ‚Sollte ich geheizt haben?' Auf diese Frage konnte Henselt nur ja oder nein antworten und in jedem Falle hätte der Hasenfuß beteuert, den Willen seines Herrn ausgeführt zu haben. Henselt durchschaute die naive List — wir sahen einander an und brachen beide in ein herzliches Lachen aus. — Das Gewitter war über dem Haupte des Schuldigen hinweggezogen, die Spannung löste sich in eine erfrischend gute Laune und noch lange nachher hatte das geflügelte Wort: ‚Sollte ich geheizt haben?' die Macht, Henselt in große Heiterkeit zu versetzen."

Zu Hause liebte Henselt es sich behaglich zu machen und sich für die anderwärts erduldete Gêne zu entschädigen. So enttäuschend dies auch klingen mag, aber der Autor des vornehmen f moll-Konzertes, des duftigen Frühlingsliedes — er komponierte nicht etwa im Spitzenjabot und in Spitzenmanschetten, nein, in einfachen — Hemdärmeln oder in einer Hausjoppe, die an Unschönheit des Schnittes nichts zu wünschen übrig ließ. — Beengende Kleider waren ihm Tortur. Wenn er eine jener duftigen, zarten Doppelgriffpassagen, z. B. aus seinen E dur-Variationen oder aus dem Finale seines Konzertes spielte, dann zupfte er, vorher die Aermel seines Rockes zurückstreifend, an beiden Ellbogen, wie etwa ein Boxer, der sich erst der Freiheit all seiner Gliedmaßen versichern will, ehe er den entscheidenden Gang macht.

Obgleich von Natur mit vortrefflicher Gesundheit ausgestattet, war Henselt doch sehr ängstlich und stets besorgt, sich diesen Schatz durch besondere Systeme zu erhalten. So gab er sich den Kaltwasserkuren eine Zeitlang mit Leidenschaft hin, vor allem aber den gymnastischen Uebungen. Seine Freunde trafen ihn oft dabei an, zuweilen der Länge nach auf dem Boden liegend. Er ließ sich aber nicht stören und führte das Gespräch in dieser Lage fort, trotz der erstaunten Gesichter um ihn herum. — Sehr stolz war er auf seine, durch diese Uebungen gewonnene Geschicklichkeit. Als ihm Sophie Menter einmal eine ihrer Glanznummern vorgespielt hatte, meinte Henselt in treuherzig bayrischem Tone: „Das kann ich Ihnen nicht nachmachen, meine Verehrteste, aber etwas kann ich doch, was Sie mir nicht nachmachen können" und dabei schwenkte er mit dem rechten Bein über den Flügel hinweg.

Mit jedem Jahr wurde es schwerer, Henselt zum Vorspielen zu bewegen. Anfänglich aber fanden in seinem Hause in der Kirotschnaia, das er 30 Jahre lang bewohnte, gewissermaßen Sonntagsmatineen statt, bei denen sich das Publikum, höchstens 8—10 Personen, im Nebenzimmer möglichst unsichtbar und lautlos verhalten mußte, weil jedes fremde Gesicht dem Meister unangenehm war und ihn verstimmte.

Dennoch gelang es einmal einem jungen, ihm ganz unbekannten Manne, sich auf folgende Weise den ersehnten Genuß zu verschaffen. Er traf, am Vorabend seiner Abreise in den Kaukasus, Henselt bei einer befreundeten Familie und erkundigte sich, wie es möglich wäre, eine Einladung zum folgenden Tage, der ein Sonntag war, zu erhalten. „Es ist umsonst, die Eingeladenen sind vollzählig — doch versuchen Sie selbst ihn darum zu bitten" — lautete die Antwort. Kühn vortretend redete der junge Mann den Meister also an: „Verehrter Herr Henselt, ich reise morgen in den Kaukasus, erlauben Sie mir morgen Ihrem göttlichen Spiel zu lauschen." — „Sind schon zwölf vollzählig" knurrte der Meister etwas ungnädig. — Aber lieber Herr Henselt, wie kann ich abreisen — wenn die Tscherkessen erfahren, daß ich in Petersburg gewesen und Sie nicht gehört habe, dann schlagen sie mich tot." — Ueber Henselts Gesicht zog ein Lächeln: „Nun, dann kommen Sie nur." — Und am nächsten Tag war er die Liebenswürdigkeit selber. „Was wollen Sie, daß ich Ihnen spiele?" fragte er. „Nun, meinte der junge Mann, am liebsten möchte ich eine gewisse Vöglein-Etüde hören — vielleicht kennen Sie die?" „Ja, die kenne ich" versetzte Henselt in eigentümlich mürrischem Tone, der ihm eigen, wenn er guter Laune war, setzte sich an sein Instrument und spielte ein Stück nach dem andern. Aber wie spielte er sie? Wer ihn nicht gehört, kann sich keine Vorstellung machen. **E. Adalewsky.**

Von der Opernsaison an der Riviera.

II.

Der kaum dreißigjährige Petersburger Komponist *Mousikant*, dem dieser Name symbolisch bereits in die Wiege gelegt worden ist — „'s ist mein Malheur," meinte der junge Mann skeptisch zu mir, „daß jeder glaubt, das sei mein Pseudonym!" — hat bei Rimsky-Korsakow fleißig studiert; er hat, wie er in einer kleinen Autobiographie von sich in naiver Selbstkritik konstatiert, bereits mit neunzehn Jahren als Kapellmeister an der Oper in St. Petersburg gewirkt und als Klavierwunderkind Triumphe errungen. Seine hochangesehene Stellung an der kaiserlichen Oper in Petersburg mag ihm wohl die diplomatischen Kreise eröffnet haben, so daß es ihm möglich wurde, seinen Bühnenerstling, eben diese „Tragödie des Todes" (die René Peter nach einem Andersenschen Märchen gedichtet hat), im privaten Kreise in der deutschen Gesandtschaft (ob in Paris oder Petersburg, verschweigt die Autobiographie) vorzuspielen. „Zufällig" wohnte der Fürst von Monaco dieser Aufführung bei, und so erklärt sich das glückliche Debüt des jungen Musikers, dessen Fleiß jedoch durch seine frühe Karriere nicht gemindert worden ist. Sieht man von den, allerdings sehr offen ersichtlichen Einflüssen von Borodine, Mussorgski u. a. ab, so verrät die Partitur noch immer eine sehr sympathisch berührende Frische und eine gewisse Kraft in der Plastik der Situationsschilderung. Nur ist es dem Komponisten noch nicht gelungen, den poetischen Schimmer, der über dieser tragischen Geschichte von der Mutter, die ihres toten Kindes Seele im Liliengarten des Todes wiederfindet, ausgebreitet ist — — nur daß er diesen verklärten poetischen Schimmer durch seine allzu slawisch-derbe Instrumentation hier und da verwischt und in der Thematik allzu

deutlich russisches Melos ertönen läßt. In seiner Harmonik zeigt sich ein Streben nach Eigenem, das doch nicht gesucht anmutet; kurz, wir dürfen in Mousikant getrost eine Hoffnung erblicken. Die Aufführung gerade dieses auf fünf Bilder im nächtlichen Feenwalde ausgedehnten Märchens gab Herrn Direktor Gunsbourg Anlaß, sein Regiegeschick zu bewähren. Die Freyschen Projektionsdekorationen ermöglichten wundersam natürlich wirkende, tiefe Horizonte und Farbentöne. Auch die anderen der genannten kleineren Opern zogen dekorativ Nutzen von diesen so plastisch wirkenden Freyschen Projektionen, so daß Herr *Visconti*, der eigentliche Szenenmaler der Monte-Carlo-Oper, scharfe Konkurrenz bekommen hat; aber in Frankreich „arrangiert sich bekanntlich alles", um ein Wort von Alfred Capus zu gebrauchen. So haben denn auch Viscontis etwas vergilbte Dekorationen den Wert der interessanten *Ponchiellischen* Oper „Die Mauren in Valencia", die Arturo Cadore in geschickter Weise überarbeitet und instrumental ergänzt hat, nicht verdunkeln können. —

Gewaltsam muß man sich hier stets wieder auf die streng kritische Besprechung der Opernereignisse einstellen; solange unnormales Wetter herrscht, wie das in dieser Saison nur zu oft der Fall gewesen ist, so lange fühlt man die Opernvorstellungen fast als etwas Organisches, das zu Monte-Carlo eng gehört; aber „der schlimmste Feind unseres Theaters ist — der Sonnenschein"! So äußerte sich einmal Herr Direktor Gunsbourg gesprächsweise nur allzu richtig; und wenn ich nun, inmitten knatternder in mein Zimmer dringender Geräusche wettfahrender Motorrennboote über die letzten Novitäten hier berichten soll, so scheint die weiße Sonne und das blaue Meer draußen des nüchternen, grimmig deutsch bebrillten Kritikus fast spöttisch zu lachen! Fassen wir uns also so knapp und so frühlingsmilde wie möglich, damit die allmächtige Rivierasonne uns auch im nächsten Jahre wieder gnädig bescheine! ...

Ponchiellis Oper „Die Mauren in Valencia" ist nach den drei Pflichtaufführungen an der hiesigen Oper, wie ich höre, leider wohl für immer vom Spielplan verschwunden, auf den sie ja auch nur einer jener schönen Launen eines kunstsinnigen Theaterleiters wegen gesetzt ward, denen wir schon so manches interessante künstlerische Erlebnis zu verdanken hatten. Es scheint doch nun einmal ein für allemale unmöglich oder zum mindesten sehr schwierig zu sein, den Kredit eines großen Künstlernamens, den dieser Name einem bestimmten Werke zu danken hat, nachträglich durch die Neueinstudierung anderer Kompositionen zu erhöhen. Ponchielli wird auch weiterhin der Komponist der „Gioconda" bleiben, und man wird seinen anderen, ziemlich zahlreichen Opern auch ferner nicht begegnen. Was die „Mauren in Valencia" anbetrifft, so hat bereits vor Jahren der Sohn des Meisters, Annibale Ponchielli, eine Neubearbeitung resp. Beendigung der nachgelassenen Oper versucht, ohne damit Glück zu haben. Der Maestro Arturo Cadore, der das Wagestück nunmehr unternommen hat, ist, wie dies so vielen Bearbeitern ergeht, zu einseitig von der Partitur her an seine Aufgabe herangegangen. Es hätte zunächst gegolten, Ghislanzonis Textbuch von den Längen und Konventionalismen zu befreien, für die unser heutiges Publikum kein Interesse und keine Geduld mehr hat. Auch diese Oper wird an dem mangelhaften Libretto zugrunde gehen müssen. Wenn der Handlung auch dramatische Spannung innewohnt, so ist doch die eigentliche Katastrophe zu opernhaft herbeigeführt, und der eigentliche Intrigant, der den Untergang der Heldin besiegelt, ist nichts als eine schwächliche Statistenrolle, die, falls das Werk deutsch bearbeitet werden sollte, gründlich vertieft werden müßte. Es handelt sich in dieser Intrige um die Feindseligkeiten, denen die Mauren in Spanien unter der Herrschaft Philipps III. ausgesetzt waren. Delascar, ein Maurenfürst, hat eine liebliche Tochter, Elema und einen Sohn, der wegen seiner rebellischen Gesinnung mit dem Tode bestraft werden soll. Der König verliebt sich in Elema und begnadigt um ihretwillen nicht nur den Bruder, sondern er erläßt auch den verhaßten heidnischen Mauren die Verbannung, unter der Bedingung, daß Elema im Lande bleibe; daraus folgert die Hofintrige, daß Elema des Königs Geliebte sein müsse. Ein feiler Höfling flüstert den Mauren dieses Gerücht zu, und letzterer ersticht im Zorne sein Kind, Elema, die in Wahrheit nicht für den König, sondern für einen anderen Höfling, Fernando erglüht, der aber der Etikette wegen eine edle Dame heiraten muß. Man wird schon aus dieser knappen Inhaltsangabe ersehen, daß Elema in echt romantischer Art zur tragischen Heldin der Oper gestempelt wird, damit sich die notwendige Ariensentimentalität ergibt und damit vor allem die Schlußszene in die rechte Tragik getaucht wird, die von jeder echten Oper im alten Stile untrennbar ist. Was man aber nicht ahnt, das ist die schöne Echtheit der melodischen Empfindung und die ungezwungene Erfindungsgabe, über welche Ponchielli verfügt. Er erfüllt die Arien mit einer Musik, die zwar ganz und gar im Fahrwasser Verdis schwimmt, die aber doch auch, in manchen originellen Biegungen der Melodie, persönliche Farbe hat. Es ist mir während meiner Verdi-Studien nicht aufgefallen, daß zwischen dem Meister der „Aida" und Ponchielli irgendwelche nähere Beziehungen bestanden hätten, die einen unmittelbaren gegenseitigen Einfluß wahrscheinlich machen könnten. Immerhin könnte das ja der Fall sein; dann bliebe aber auch immer noch festzustellen, welcher Einfluß der primäre ist. Wir wissen ja aus der Musikgeschichte zur Genüge, daß derartige Wirkungen sehr oft wechselseitig gewesen sind. Ganz ungeachtet dessen aber ist die Partitur für sich betrachtet nicht veraltet. Schon allein die machtvollen Chöre, die dramatisch in die Handlung eingreifen, sind interessant genug, um eine Aufführung der Oper auch in Deutschland wünschenswert erscheinen zu lassen. Hoffentlich wird dieser unser Wunsch kein frommer bleiben!

Wir möchten aber dann auch den prächtigen Darsteller der Rolle des Maurenfürsten, den russischen Baritonisten Baklanoff, nicht vermissen, der mit der Kraft seines Erlebens und mit dem Glanz seiner Stimme das Ganze durchleuchtete; auch Madame Lipowska, als Elema, spielte und sang ihre anstrengende Partie mit rührender Schlichtheit, ebenso wie der Tenorist Martinelli seine Arien fühlte und sie nicht nur virtuos sang. Ein besonderes Lob verdienen die Chöre, die eine gute Disziplin verraten, und zwar auch die Frauenchöre. Letzteres ersahen wir aus der Aufführung von Messagers neuer Oper „Béatrice", in deren erstem Akte die Nonnenchöre überaus wohllautend, wie aus einem echten Mysterium entnommen klangen. Diese Legende von der Schwester Beatrice ist nämlich, besonders textlich, nichts weniger als ein durchgeführtes Mysterium. Vielmehr haben die Textdichter, de Flers und de Caillavet, absichtlich keinen Uebergang zwischen den Kloster- und den Liebesszenen herbeigeführt, sondern sie haben sich damit begnügt, Bilder aus dem Leben der Schwester Beatrice aneinander zu reihen. So konnte auch Messager nichts weiter tun, als aus der Legende so viel herausholen, als die Dichtung ihm gestattete. Das hat dieser feine Musiker denn auch gründlichst getan: er hat den ersten Akt ganz für sich gestaltet; Beatrice schwärmt da unter ihren Mitschwestern in echt liturgischer Form von ihrer fanatischen Liebe zur Mutter Gottes, die ihrem Jugendgespielen Lorenzo dereinst das Leben gerettet habe von schwerer Schlachtennot. Beatrice schwärmt so feurig, daß es Lorenzo nicht schwer fällt, sie zu entführen, auf daß wir im zweiten und dritten Aufzug dem Fall der „Schwester" Beatrice zur Dirne „von Stufe zu Stufe" beiwohnen, bis sie zuletzt, an Leib und Seele vernichtet, reuig und bußbereit in das Kloster zurückkehrt, wo inzwischen die Mutter Gottes Beatricens Stelle vertrat ... Messager hat, ähnlich wie Audran und Lecocq, als junger Anfänger geistliche Werke geschrieben; seine Legendenmusik im ersten Akt der „Beatrice" zeigt ganz den Stil akademischer Kantaten: einfach, ein wenig simpel im Harmonischen, dabei deutlich sich anlehnend an den Modus der Litaneien und an die Marienlieder des Kultus. Im zweiten und dritten Akt aber ist Messager wieder ganz der Alte, der elegante opéra-comique-Komponist: die schwärmerische Träumerei der „Beatrice" wird bei ihm zur süßen Theatersentimentalität, und die Melodik ist ohne Gêne lediglich auf Effekte angelegt, die denn auch nicht ausblieben. Daß sich in der Polyphonie des Orchesters und in der kontrapunktischen Arbeit auch in dieser neuen Oper der gut musikalische, vornehme Sinn des Komponisten der „Véronique" und des „Fortunio" verrät, das kann uns doch nicht über den Mangel an Originalität hinwegtäuschen. Aber was mühen wir uns kritisch ab? Der Leiter der Pariser Großen Oper, der elegante Pariser Dirigent André Messager hat wieder einen großen Erfolg errungen, und die Kritik seiner Freunde war sogar auch über die meines Erachtens recht mäßige Leistung der Madame Vally in der Titelrolle entzückt. „Béatrice" wird in der Pariser Komischen Oper den gleichen offiziellen Erfolg erleben wie hier; damit ist dieses Kapitel für uns vollständig erledigt!

Am Schluß der Saison wurde uns auch noch einmal Gelegenheit gegeben, die „Parsifal"-Inszenierung Gunsbourgs kennen zu lernen, die uns, im szenischen und im großen und ganzen wenigstens, auch im musikalischen Sinne leider eine recht herbe Enttäuschung bereitet hat. Die Dekorationen Viscontis atmeten jenen konventionellen Kulissenstil, der sich mit einem Weihefestspiel im Wagnerschen Sinne ebensowenig verträgt, wie die Notentaktiererei des Kapellmeisters Jehin irgendwie etwas von der ekstatischen Hoheit des Grundcharakters der Partitur hervortreten ließ. Wenn wir trotzdem weihevoll erhoben wurden, so verdanken wir dies einzig und allein Herrn Rousselières Parsifal, den ich nicht anstehe, Schulter an Schulter mit den allergrößten Vertretern dieser Gestalt zu stellen. Es war ergreifend, wie Rousselière in Erscheinung und Spiel, aber auch im Gesanglichen, Wagners Träume verwirklichte, und ich bin überzeugt, selbst in Bayreuth würde man überrascht sein, wenn man Rousselière inmitten des dortigen Ensembles sehen könnte. Leider wird das nie der Fall sein, da der heute über Fünfzigjährige kaum noch die deutsche Sprache zu erlernen Lust und Muße hat; reist er doch direkt nach Schluß der hiesigen Saison nach Buenos-Aires, um dort zu gastieren! Und ist doch ganz und gar Künstler geblieben, der sich keine Ruhe gönnt, weil es ihn immer weiter treibt, zu ferneren künstlerischen Taten!

Soll ich nun zum Schluß noch mich selbst und den Leser entnüchtern, indem ich von den Mißerfolgen des neuen Direktors Salignac der Nizzaer Oper erzähle? Nein; ich will mir diese undankbare Aufgabe schenken und nur erwähnen, daß, wenn man in Nizza in der verflossenen Saison echte Operngenüsse erleben wollte, man sich an das städtische Kasino halten mußte, wo u. a. *Zandonais* Jugendoper „Conchita" in der französischen Fassung als „La Femme et le Panthin" einen berechtigten Erfolg errungen hat, an dem die im Spiel noch etwas allzu jugendlich überschwängliche Bianca Bellincioni, der großen Gemma Tochter, einen großen Anteil hatte.

Arthur Neisser.

Musikbrief aus Brüssel.

Der Saisonschluß hat uns im Bach-Verein noch zwei pietätvolle, schöne Aufführungen der Matthäus-Passion unter *Alb. Zimmers* Leitung gebracht. Orchester und Orgel ließen zwar etwas zu wünschen übrig, aber der trefflich vorbereitete, prächtig klingende Chor und die Solisten boten so viel Schönes, daß das Werk einen tiefen Eindruck hinterließ. Von den Solisten seien die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan, sowie der Tenor G. A. Walter als ausgezeichneter Evangelist, besonders gelobt. Herr Stephani schien dem weihevollen innigen Charakter des Christus-Partes nicht recht gewachsen. Es folgte ein großes Wagner-Festspiel im Monnaie-Theater. Nachdem „Parsifal" vor stets ausverkauftem Hause in seiner französischen Uebersetzung 35mal gegeben war, kamen die anderen Werke in deutscher Sprache an die Reihe. „Tannhäuser" dirigierte *Herm. Kutzschbach*, „Tristan" und „Ring" *Otto Lohse*. Am gelungensten waren sicher die Aufführungen unter Lohse; dieser Kapellmeister kennt das ausgezeichnete Orchester, und alle Klangschönheiten, alle prachtvollen Wirkungen weiß er herauszubringen. Auch war die Besetzung der Solorollen im allgemeinen sehr gut. Als beste Kräfte möchte man nennen: den Tenoristen Urlus (Lohengrin, Tannhäuser, Tristan, Siegmund und Siegfried); und wenn er auch noch zu oft ein Konzertsänger auf der Bühne bleibt und die Aufmerksamkeit auf seinen herrlichen Gesang hauptsächlich lenkt, so konnte er doch anderseits als Darsteller ausgezeichnet sein, nämlich in der „Götterdämmerung". Die Brünnhilde der Frau Rüsche-Endorf war ungleich; im dritten Akt Siegfrieds sicherlich nicht ideal; steif und unschön waren die breiten Gesten beim Erwachen, und im Gesang wirkten die forcierten hohen Töne sehr unangenehm. Dafür war sie in der Walküre, aber viel mehr noch in der „Götterdämmerung", wo sie alle Gottheit abgelegt hat, eine erschütternde Erscheinung, und die schwere Partie sang sie, bis zur letzten Note, tadellos, mit herrlicher Stimme und heroischem Mute. — Ganz ausgezeichnet, ja einzig, ist der Mime von Dr. Paul Kuhn; musikalisch, darstellerisch, gesanglich ist es eine Meisterleistung; sein „Sprechgesang" ist tadellos nach den besten Bayreuther Traditionen; seinesgleichen findet sich nicht leicht mehr. Sein „Nibelungenkollege" Alberich des Herrn v. Scheidt war auch sehr gut; ebenso der Loge von C. Gentner, wenn er nicht übertreibt. Die dunkle, volle Stimme von Karl Braun gab den Hunding- und Hagen-Partien den echt düsteren Charakter; auch ist die künstlerische Auffassung zu loben. — Wotan wurde hier zum ersten Male von Hans Soomer dargestellt. Er singt schön, wenn auch nicht immer scharf genug. Aber „Gott" ist er nie gewesen; wie die wuchtigen Riesen (Gillmann und Liszewski) hat er nur auf den „Erdenrücken" und gar nicht „auf wolkigen Höh'n" gewohnt. Trotzdem verdient seine Leistung große Anerkennung. Der Gunther bleibt eine undankbare Partie; so gut der Künstler sein mag (Liszewski), so sieht er doch immer aus wie ein Kartenspiel-König. — Die Gibichungstochter, sowie Freia und Sieglinde wurden von Frau Petzl-Perard schön gesungen und sehr poetisch dargestellt. Die Partien der Erda und Waltraute waren der vor einer glänzenden Karriere stehenden Frau *Hoffmann-Onegin* anvertraut. Endlich verdienen auch die Nornen und Rheintöchter für ihr wohlklingendes Ensemble viel Lob; daraus ist Frau Kuhn-Brunner, deren goldhelle Stimme auch entzückend in des Waldvögeleins Weise klang, besonders zu nennen.

Tristan und Isolde haben Herr Urlus und Frau Mottl-Faßbender, wie im vorigen Jahre, dargestellt und gesungen. In Lohengrin und Tannhäuser waren mehr Unvollkommenheiten, die meisten im Orchester. Auf der Bühne verdienten die Damen von der Osten (Elsa-Elizabeth) und Mottl (Ortrud) ebenso die Herren Urlus (Lohengrin-Tannhäuser) und Plaschke (Telramund, Wolfram) Worte reicher Anerkennung. So waren es im ganzen gewaltige Eindrücke, die wir aus diesem Festspielzyklus mit uns nehmen konnten. Endlich sagen wir noch ein Wort über die Musik am Hof. Die so musikliebende, begeisterte Königin Elizabeth hatte in der letzten Saison viele Musiker eingeladen und empfangen, u. a. Saint-Saëns und Richard Strauß. Kammermusik hat man bei ihr sehr viel gepflegt. Zum Hofkapellmeister ist der große belgische Geiger *Eugène Ysaye* ernannt worden, er wird zuerst eine Aufführung von Glucks Orpheus im kleinen, neu restaurierten Hoftheater der Kgl. Residenz *Laeken*, bei Brüssel, dirigieren. Dies hat als Hintergrund die Dekorationen der Orangerie im wundervollen Wintergarten; die Königin selbst will sich mit der Inszenierung beschäftigen. Von ihrem künstlerischen Geschmack darf man Gutes erwarten. **May de Rüdder.**

Kritische Rundschau

Danzig. Die Leitung der „Danziger Waldspiele" im Gutenberghain, die sich die höchsten Ziele steckt, hat das Wagnis unternommen, Siegfried im Freien zu geben und es hat die kühnsten Erwartungen übertroffen. Zwar brachte es die Unsicherheit der bisher abnorm heißen Witterung mit sich, daß am ersten Abend (9. Juli) in Gegenwart der noch in Zoppot weilenden Frau Kronprinzessin nur der erste Akt gegeben werden konnte, indem danach ein starker Regen einsetzte; der zweite und dritte Akt folgten am nächsten Abend. Von dem zweiten Gesangsfest des preußischen Sängerbundes in Danzig her hatte man das Blüthner-Orchester aus Berlin, dieses Mal unter Leitung von *Selmar-Meyrowitz* (Hamburg), übernommen, ebenso Kammersänger Hensel als Siegfried. Dazu kamen als neu für Danzig: Kammersänger Spies (Braunschweig) als Wanderer, Kammersänger Zador (Dresden) als Alberich, Peter Kreuder (Hamburg) als unübertrefflicher Mime und Louis van de Sande (Berlin) als Fafner. Von den mitwirkenden Damen zeichnete sich Kammersängerin Sophie Palm-Cordes (Stuttgart) als Brünnhilde aus. Desgleichen boten Ethel Hansa (Charlottenburg) als Waldvogel und Konzertsängerin Hertha Frank (Danzig) als Erda vortreffliche Leistungen. Die plastischen Dekorationen sind nach Entwürfen des Kunstmalers Wehreus (Berlin) aus dem Atelier von Professor Lütkemeyer (Berlin-Koburg) hervorgegangen und zeigten oft wunderbare Bühnenbilder. Der Lindwurm war ein Meisterstück von Dekorationskunst. Der Darstellung von Tageshelle und „wabernder Lohe" durch künstliche Beleuchtungseffekte sind auf der Waldbühne freilich Schranken gezogen, die Spielleitung suchte sie zu überwinden. *W. D.*

Heilbronn. Eine führende Stelle im Musikleben unserer Stadt haben die von der „Konzertgesellschaft" veranstalteten Aufführungen eingenommen. Eines von den sechs Konzerten war wieder der Kammermusik gewidmet, und zwar hatten wir diesmal den Genuß, das „Böhmische Streichquartett" (zum erstenmal in Heilbronn!) zu hören. Die fünf Orchesterkonzerte unter der wechselnden Leitung von *August Richard* und *Hermann Eschrich* brachten wertvolle alte und neue Werke. Das Orchester war stets durch Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle (für moderne Werke besonders ansehnlich!) verstärkt, und bedeutende Solisten wirkten mit. Es gab einen Bach-Beethoven-Abend (mit Kammersängerin Kämpfert, Frankfurt). Weiterhin dirigierte Eschrich einen „Modernen" und einen Brahms-Abend, Richard einen „Klassischen" und einen zweiten „Modernen Abend". Besonderes Interesse verdienten die beiden modernen Abende, die aber am wenigsten gut besucht waren. Der erste brachte Werke von Hugo Wolf („Penthesilea"), E. N. v. Reznicek (Walzerzwischenspiel aus „Donna Diana"), A. Glazounow („Melodie" und „Serenade") und Richard Strauß („Also sprach Zarathustra"), der zweite solche von L. Thuille („Romantische Ouvertüre"), Fr. Klose („Elfenreigen") und Schillings („Von Spielmanns Leid und Lust") und außerdem Orchesterlieder von G. Mahler („Lieder eines fahrenden Gesellen") und R. Strauß („Morgen" und „Pilgers Morgenlied"), die von Kammersänger Steiner (Wien) ganz ausgezeichnet gesungen wurden. Im Violinkonzert von Brahms ließ sich Ferd. Kaufmann aus Frankfurt hören. Im klassischen Abend war Max Pauer Solist. — Der „Singkranz Heilbronn", dessen künstlerischer Leiter ebenfalls A. Richard ist, gab drei interessante und wohlgelungene Konzerte. Im ersten Konzert hörten wir vom gemischten Chor mit Orchester Beethovens „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt", Schumanns „Nachtlied" und Mendelssohns 42. Psalm (Solistin Hilda Saldern aus Stuttgart). Das Programm des zweiten Konzerts umfaßte neben Klaviervorträgen einer jungen Pianistin (Schumann und Brahms) Männer- und gemischte Chöre a cappella, von denen besonders vier stimmungsvolle Chöre von Reinecke und zwei groß angelegte, schwierige achtstimmige von P. Cornelius („Der Tod, das ist die kühle Nacht" und „An den Sturmwind") hervorgehoben seien. Im letzten Konzert (in der Kilianskirche) kam Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und Brahms herrliches deutsches Requiem zu ausgezeichneter, eindrucksvoller Aufführung, die dem Verein und seinem Leiter reiche Anerkennung eintrug.

Die beiden vorzüglichen Solisten, Frau Cahnbley-Hinken (Würzburg) und Dr. R. Ligniez (Heidelberg) trugen wesentlich zum Gelingen bei. Den Abschluß der Konzertzeit bildete eine außerordentliche, künstlerisch wertvolle Veranstaltung des „Württembergischen Bach-Vereins", wiederum unter A. Richards Leitung und unter Mitwirkung einer größeren Zahl bedeutender Solisten, des Vereins „Singkranz" und der durch Stuttgarter Kräfte ergänzten Regimentsmusik. In den Vormittagsgottesdienst (26. April) eingefügt wurde die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern", und abends war in der Harmonie ein Konzert mit weltlichen Werken Bachs. Aufgeführt wurden die „Kaffee-Kantate" und die erst kürzlich in der Partitur gedruckte „Herkules-Kantate", die große Schönheiten enthält und eine Wiedererweckung nach über eineinhalb Jahrhunderte währender Vergessenheit wohl verdiente. Zwischen diesen Vokalwerken hörte man das herrliche Doppelkonzert d moll für zwei Violinen und Streichorchester, von Wendling und Michaelis ganz wundervoll gespielt. Für diese ganze Veranstaltung gebührt dem Bach-Verein als dem Urheber und Herrn A. Richard (der auch die Cembalostimme zur Herkules-Kantate ausarbeitete) als dem Leiter besonderer Dank. Leider entsprach dem künstlerischen Erfolg nicht auch der finanzielle! *J. S.*

Karlsruhe. Die Leitung unseres Hoftheaters zeigt wenig Scharfblick in der Aufspürung von Opernneuheiten. Den Fehlgriff mit dem „Ungeheuer" wiederholte sie bald beim „Tantchen Rosmarin", das Werk der Herren *Strobl* und *Mojsisovics*. Wenn diese heitere Oper in vier Akten als Gradmesser für die Wertung unserer heutigen Opernproduktion gelten müßte, dann wäre es nicht besonders darum bestellt. Den Stoff zu der Oper hat die bekannte Novelle von Zschokke geliefert. Während aber die heikle Geschichte von Schön-Suschen, das trotz aller Warnungen der Tante vor den Fallstricken der Männer bei der erstbesten Gelegenheit von dem erstbesten Manne verführt wird, in der Novelle durch die liebenswürdige Art der Erzählung das Anstößige verliert, tritt dies in der dramatischen Behandlung schon durch die nicht immer genug gewählte Sprache unverhüllt hervor. Der Textdichter versteht es aber, einige unterhaltende, bühnenwirksame Situationen zu schaffen, die musikalisch zu illustrieren und auszugestalten, dem Komponisten nicht gelungen ist. So fehlt dieser „heiteren" Oper gerade das, worauf sie Anspruch machen will: der Humor. Das fortwährende Umgehen von reinen Konsonanzen in der Harmonisation läßt keine befreienden Momente aufkommen; die wenig glückliche Mischung der verschiedenen Instrumentengruppen kein reizvolles, farbenreiches, instrumentales Gewand erstehen. Dem Sujet angemessen, müßte die Musik entweder schlicht im volkstümlichen Sinn, oder pikant durch Ausnützung moderner Orchestereffekte sein — sie ist aber weder das eine noch das andere, sondern schwerfällig. Einzelne Versuche zu höherem Aufschwung bleiben Versuche. Hofkapellmeister Cortolezis dirigierte, unsere ersten Bühnenkünstler wirkten mit.

F. Schweikert.

Linz a. D. In der zweiten Hälfte der Saison gastierte das Wiener Tonkünstlerorchester mit dem rassigen Dirigenten *Nedbal*. Das Vorspiel zu „Parsifal", die Dritte Symphonie von Beethoven, das a moll-Klavierkonzert von Schumann (mit Paul Weingarten am Flügel) und „Don Juan" von R. Strauß wurden gespielt. Nedbal und das virtuos arbeitende Orchester fanden eine begeisterte Aufnahme.... Zu einer ungekürzten „Christus"-Aufführung wurde das Wiener Konzertvereins-Orchester gewonnen. Direktor *Göllerich* schwelgte in der Partitur seines Meisters. Manches, wie das Stabat mater (von 50minutiger Dauer) hätte belebenderen Rhythmus vertragen. Von Künstlern erschienen heuer im Konzertsaal Hubermann, Burmester, die Schwestern Paszthory, die Cellistin Bokmayer, der Kontrabaßvirtuose Madenski und Hofopernsänger Maikl (mit dem vornehm begleitenden Musikdirektor Bayer am Flügel), Viktor Heim, ein Poet unter den Sängern und ein Meister der Atemtechnik, Hermann Gürtler, der mit dem Komponisten einen Josef-Reiter-Abend veranstaltete, Mena Töpfer-Nechansky, eine Zukunftsgröße der Pianistenzunft (mit zwei Klavierabenden). Zum erstenmal kam das gediegene Busch-Quartett, ungetrübten Genuß bereitete das „Fitzner-Quartett". Sie brachten außer Tschaikowskys Opus 11 mit dem Soloklarinettisten des Wiener Hofopernorchesters Franz Behrends das Klarinettenquintett von Brahms und das himmlische Mozartsche Klarinettenquintett. Das geradezu ideale Zusammenspiel weckte eine Begeisterung bei den zahlreichen Zuhörern, die sich auch auf die Ausführenden zu übertragen schien. Als Rarität gab es ein Orgelkonzert des gewiegten Domorganisten Herrn Neuhofer. *F. Gräflinger.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Der „Parsifal" hat den Spielplan der vergangenen Saison beherrscht. Interessant ist, daß das Chemnitzer und das Augsburger Stadttheater das Weihefestspiel in der nächsten Spielzeit nicht mehr aufführen wollen und daß Lübeck, Regensburg, Münster, ferner Görlitz, Karlsruhe, Kolmar, Neustrelitz und Altenburg das Werk überhaupt nicht herausbringen wollen. Vielleicht folgen noch mehr Bühnen?

— Das K. Hoftheater zu Stuttgart will auch in der neuen Saison 1914/15 eine größere Anzahl von Opernnovitäten bringen. Bereits im September soll die Uraufführung der „Lieder des Euripides" von *Botho Sigwart* stattfinden, deren Text von Wildenbruch stammt. Es folgt am 1. November, wie schon gemeldet, die Uraufführung von *Max v. Schillings'* neuestem Tonwerk „Monna Lisa", das bereits am 2. November in der Wiener Hofoper gegeben werden wird. Ferner gelangen erstmalig zur Aufführung „Marcella" von *Giordano*, „Sulamith" von *Paul v. Klenau*, „Der Liebhaber als Arzt" von *Wolf-Ferrari*. Weiter ist „Samson und Dalila" von Saint-Saëns erworben worden.

— Der letzte Abend der diesjährigen Kölner Festspiele hatte Mozarts „Entführung aus dem Serail" mit den Damen Bosetti und Fladung gebracht. Die Aufführung fand als erste Opernvorstellung im Werkbundtheater statt. Von den besonderen Eigentümlichkeiten der Bühne wurde aber aus praktischen Gründen nicht Gebrauch gemacht.

— Das Marionettentheater Münchner Künstler im Ausstellungspark hat ebenfalls eine Gluck-Feier veranstaltet, und zwar aus Anlaß des 11. Deutschen Tonkünstlertages, der vom 4.—6. Juli in München stattfand. Das Marionettentheater führt Glucks heitere Oper „Der betrogene Kadi" ständig auf dem Repertoire; die Gesangspartien werden von ausgezeichneten Solokräften (den Damen Graha und Hirt und den Herren Guldenschuh, Scheibenpflug und Göbel) hinter der Szene ausgeführt. Zur erwähnten Gluck-Feier, die am 5. Juli stattfand, hatte nun Prof. *Schmid-Lindner* ein kleines Orchester von 15 Mann zusammengebracht und damit eine sehr gelungene Aufführung des Werkchens erzielt. So hat das Marionettentheater die Ehre Münchens gerettet. Das Hoftheater nahm vom Gluck-Jubiläum keine Notiz. Wie schön wäre es gewesen, wenn man im Prinzregententheater den „Orpheus" oder die „Iphigenie" aufgeführt hätte! *R.*

— In der Walhalla bei Regensburg, in der bekanntlich auch eine Gluck-Büste aufgestellt ist, hat der Regensburger Domchor unter Leitung seines Dirigenten, Geistlichen Rats *Engelhart*, eine Gluck-Feier veranstaltet; dabei wurden einige Chöre aus Glucks Opern vorgetragen. *R.*

— In Bad Wildungen hat, wie uns geschrieben wird, die Symphonie No. 1 a moll von *Gustav Cords*, Berlin (Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes), durch ihre prägnanten Themen und gute Instrumentation unter Leitung des Komponisten großen Erfolg gehabt.

— In Donaueschingen hat man zur Feier der Silberhochzeit des Fürstenpaares wieder eine Reihe Kompositionen früherer dortiger Kapellmeister ausgegraben und aufgeführt, nämlich eine Festmesse von Johann Wenzel Kalliwoda und ein Tedeum von Konradin Kreutzer.

— In Wien wird als nachträgliche Geburtstagsfeier eine Richard-Strauß-Woche im November veranstaltet werden. Der Strauß-Woche wird eine Gustav-Mahler-Woche unter Leitung Bodanzkys und dieser eine Max-Reger-Woche unter Leitung des Komponisten folgen. Im Mai 1915 wird dann die große Wiener Musikwoche abgehalten.

— In *Tournai* (Belgien) hat die *tausendunderste* Aufführung des „Franziscus" von *Tinel* unter großem Beifall stattgefunden. Die Witwe des Komponisten hörte zu. Die Titelrolle wurde von dem Tenoristen R. Plamondon (Paris) herrlich gesungen. Auch waren die Chöre sehr schön. *-r.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Der Zwangs-„Don Juan".* Unter dieser Spitzmarke geht eine Nachricht einer Berliner Korrespondenz durch die Zeitungen, wonach im Deutschen Bühnenverein immer mehr die Verstimmungen gegen den Zwang wachsen, den „Don Juan" in der Scheidemantelschen Uebersetzung aufzuführen, nachdem sich viele Direktoren erst jetzt darüber klar geworden sind, mit welchen Kosten in Zukunft die „Don Juan"-Aufführungen verbunden sein werden. Das Preisausschreiben des Bühnenvereins, aus dem der Scheidemantelsche „Don Juan"-Text als Sieger hervorging, ist nämlich mit eigenartigen finanziellen Begleitumständen verknüpft. Der Preis von 10000 M., den Scheidemantel erhalten hat, wurde nämlich gar nicht vom Bühnenverein gezahlt, sondern von dem Verlag *Bote & Bock* in Berlin, der die Scheidemantelsche Uebersetzung in Verlag genommen hat und nun die Mozartsche Musik in Gestalt von Klavierauszügen und Gesangspartien mit dem Scheidemantelschen Text neu drucken läßt. Da die Mitglieder des Bühnenvereins den „Don Juan" in der Scheidemantelschen Uebertragung aufführen müssen,

müssen sie nun auch das gesamte Material dafür von der Firma Bote & Bock kaufen, die also das Hauptgeschäft dabei macht. Sie erhält außerdem auch noch von jeder „Don Juan"-Aufführung zweieinhalb Prozent Tantieme der Gesamteinnahme. Während bisher der „Don Juan" tantiemenfrei war, kostet er von jetzt ab den Direktoren, die ihn aufführen, noch Geld. Das alles macht die vorhandene Mißstimmung begreiflich. — Wenn diese Nachricht in allem richtig ist, so erscheint das Vorgehen des Preiskollegiums zum mindesten nicht klar und der Wahrheit gemäß. Wir enthalten uns jedes Kommentars, bis der Bühnenverein entgegnet hat, wie wir uns jedes Kommentars über die Scheidemantelsche Uebersetzung selber bisher enthalten hatten. Wir wollen warten, bis das ganze Werk im Druck vorliegt. Die Stichproben freilich waren alles andere als „erhebend"!

— *Von den Konservatorien.* Die Schlußprüfungen des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart haben in sieben Abenden von neuem die Leistungsfähigkeit dieser von *Max Pauer* vorbildlich geleiteten Anstalt bewiesen. Violine und Orgel sind hervorzuheben, die Klavierleistungen stehen auf hoher Stufe. *Willi Hülser*, ein Pauer-Schüler, erweckt viel Hoffnungen. Auch das Orchester unter *Wendling* macht gute Fortschritte. Eine Theatervorstellung glückte. In den darauffolgenden Prüfungen zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als *Musiklehrer* ist den nachgenannten Schülerinnen das Reifezeugnis zuerkannt worden: Im Hauptfach *Klavier:* Charlotte Delffs aus Pforzheim, Eveline Engelhardt aus Neudorf i. B., Cornelie Hoffmann aus Stuttgart, Trudi Huber aus Zürich, Martha Leyh aus Stuttgart, Berta Pfahler aus Beuren, Nellie Tochor aus Melrose. Im Hauptfach *Sologesang*: Klara Hartmann und Ida Schultz aus Stuttgart, Hermine Herrlinger aus Waiblingen und Klara Weizsäcker aus Heilbronn a. N. — Das Sternsche Konservatorium für Musik in *Berlin*, Direktion Professor *Gustav Holländer*, sendet uns den 64. Jahresbericht ein; die Städtische Musikschule in *Aschaffenburg* (gegründet 1810) den über das Schuljahr 1913/14; der *Pettauer* Musikverein den Schulbericht über das 36. Vereinsjahr; der Steiermärkische Musikverein in *Graz* den über das Schuljahr 1913/1914. — Im Raff-Konservatorium in *Frankfurt a. M.*, das im Laufe des letzten Jahres seinen Mitbegründer und Mitdirektor Prof. Maximilian Fleisch durch den Tod verloren hat, ist auch dessen Witwe Frau Maria Fleisch als Gesanglehrerin aus der Anstalt geschieden. Die Herren Karl Brach und Karl Lembke sind als Gesanglehrer der Fakultät beigetreten. Alleiniger Direktor des Instituts ist nunmehr der Mitbegründer Pianist *Max Schwarz*. — Bei dem am Konservatorium zu Parma zum erstenmal veranstalteten Opernwettbewerb um den Preis des Amerikaners Mac Cormick liefen, wie die „Münchn. Neuest. Nachr." mitteilen, 39 Arbeiten ein. Der erste Preis in der Höhe von 20 000 Lire wurde dem Militärkapellmeister Giovanni Pennacchio in Florenz für die Oper „Erika" zugesprochen.

— *Glucks Geburtstag.* In dem Artikel „Glucks Lebensbild" in Heft 19 der „N. M.-Z." wurde eingangs bemerkt, der Geburtstag Glucks sei nicht genau bekannt, da auf der Gedenktafel am Geburtshause zu Weidenwang der 4. Juli, in den Biographien aber der 2. Juli angegeben sei. Wie aber aus der Gluck-Biographie von Dr. Anton Schmid, die in jenem Aufsatz angeführt ist, hervorgeht, ist der 2. Juli als Geburtsdatum nachgewiesen. Dr. Schmid veröffentlicht nämlich u. a. auch ein sogenanntes „Lebenszeugnis", das im Jahre 1785 in Wien ausgestellt wurde, und in dem ausdrücklich der 2. Juli 1714 steht. Gluck brauchte dieses Zeugnis zur Erhebung seiner in Paris fälligen Tantiemen. *R.*

— *Delegiertentag.* Der „Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" hat in den Tagen vom 4.—6. Juli in München im Festsaal der Kgl. Akademie der Wissenschaften seinen XI. Delegiertentag abgehalten. Sowohl Kultusministerium wie Magistrat hatten Vertreter zur Begrüßung entsandt. — Der Verband wird nach Eintritt derjenigen Vereine, die ihren Beitritt in nahe und sichere Aussicht gestellt, fast sämtliche Tonkünstlervereine Deutschlands umfassen. — Aus dem Jahresbericht des Vorsitzenden *Adolf Göttmann*, Berlin, ist hervorzuheben, daß der Verband die zurzeit brennendsten Fragen: Die staatliche Versicherung der Musiklehrer und die Einführung einer staatlichen Prüfung mit großem Nachdruck bearbeitet und daß er amtlich zur Begutachtung dieser Angelegenheiten herangezogen und in Konferenzen gehört ist. Wesentliche Erfolge in bezug auf die Erleichterung der ursprünglich für Musiklehrer sehr unbequemen Bestimmungen sind zu verzeichnen und stehen in weiterer Aussicht. An Vorträgen wurden geboten: *Rich. J. Eichberg*, Berlin (im Auftrage des Verbandes) „Was ist ein Motiv? Was ist ein Thema?" — Prof. *M. E. Sachs*, München, „Das temperierte 19stufige Tonsystem und eine dafür passende Schrift". — *Hans Diestel*, Berlin, „Violintechnik und Geigenbau". — Sämtliche Vorträge wurden mit Beifall aufgenommen und riefen zum Teil eine eingehende und angeregte Aussprache hervor. Die Wahlen ergaben für den Vorstand die Wiederwahl der Herren A. Göttmann, Rich. J. Eichberg, Ed. Behm, sämtlich Berlin. Der Delegiertenausschuß besteht aus folgenden Personen: Prof. W. Meyer (Berlin), Fischer (Krefeld), Krüger (Düsseldorf), Frl. Henckel, Prof. Rehberg, Lemke (Frankfurt a. M.), Prof. Franck (Köln), Raillard (Leipzig-Dresden), Prof. Vogel (Leipzig), Schweitzer (München), Hammacher (Trier).

— *Musikgeschichtliches.* Die Musikgeschichtliche Kommission für Deutschland hat in diesem Sommer einen Mitarbeiter in die Rheinprovinz geschickt, der die Inventarisierung aller musikalischen oder theoretischen Werke vor 1800 vornehmen soll. Jede Angabe über Musikalien in Privatbesitz oder kleineren Bibliotheken nimmt Dr. H. Mersmann in Bonn (Kronprinzenstraße 22) entgegen.

— *Isolde Beidler schreibt.* Unter diesem Kennwort geht folgende Notiz durch die Zeitungen: „Die Familienauseinandersetzungen im Hause Wahnfried scheinen ihren Abschluß noch nicht gefunden zu haben. Frau Isolde Beidler ist mit Abfassung eines Buches beschäftigt, das sie unter dem Titel ‚Erinnerungen an meinen Vater' zu veröffentlichen gedenkt. Es kann nach dem bekannten Prozeß nicht zweifelhaft sein, wen Frau Isolde Beidler als ihren Vater betrachtet. Da sie bei dem Tode des Bayreuther Meisters bereits 18 Jahre alt war, ist anzunehmen, daß in dem Buche eine Reihe von bisher unbekannten Einzelheiten auch aus den letzten Lebenstagen Wagners in Venedig zur Veröffentlichung kommen."

— *Von den Theatern.* Die Krise an der *Pariser* Großen Oper ist beendet. Die Direktoren *Messager* und *Broussan* haben dem Unterrichtsminister ihre Demission überreicht. Der Rücktritt der Direktoren erfolgt am 1. September.

— *Denkmalpflege.* Der König von Bayern hat angeordnet, daß die Büste *Johann Sebastian Bachs* in der Walhalla aufgestellt wird. — Aus *Dresden* wird berichtet: Der Ausschuß für das Richard-Wagner-Denkmal hat den Vorschlag des akademischen Rates der Kunstakademie, das Denkmal im Foyer der Hofoper aufzustellen, abgelehnt, und zwar mit Recht, da es dort dem größten Teil der Bevölkerung nicht zu Gesicht kommen würde. Es soll ein Wettbewerb für das Denkmal veranstaltet und die Wahl des Platzes den Künstlern überlassen werden. Da ein Richard-Wagner-Freund kürzlich 10 000 M. schenkte, stehen bis jetzt für das Denkmal 50 000 M. zur Verfügung. — Alois Hennes, der einst berühmte Klavierlehrer und Verfasser der früher weit verbreiteten Klavierschule in Briefen, 1889 in Berlin gestorben, hat auf dem Reinickendorfer Friedhofe ein würdiges Grabdenkmal erhalten. Da dieses jetzt zu verfallen droht, ruft man zu einer Sammlung für die Wiederherstellung auf, und zwar angesichts der Tatsache, daß Hennes sich um die märkische Touristik besonders verdient machte, seitens der „Vereinigung Berliner Wanderfreunde" (Geschäftsstelle Berlin NW. 87, Huttenstr. 70 I.). — Ein Häuflein kunst- und sangesbegeisterter Männer hat sich zusammengetan, um *Thomas Koschat* ein Denkmal zu bauen. Einfach und würdig soll es sich erheben in seinem geliebten *Pörtschach* an den Gestaden des von ihm besungenen Wörther Sees. Spenden an Oberlehrer Thomas Wieser, Schriftführer und Kassier, Pörtschach am See. — An dem Geburtshaus des ersten Schubert-Sängers, *Johann Michael Vogl* in Steyr, ist auf Anregung des Musikdirektors *Franz Bayer* vom Männergesangverein „Kränzchen" eine geschmackvoll ausgeführte Gedenktafel enthüllt worden. — Die auch in Deutschland bekannte kgl. italienische Kammersängerin Ida Isori hat in *Florenz* am Hause des altitalienischen Komponisten *Giulio Caccini* eine Gedenktafel anbringen lassen. — In Capua bei Neapel ist ein Denkmal für den vor 5 Jahren verstorbenen Komponisten und Dirigenten *Giuseppe Martucci* eingeweiht worden. Er war der größte Verbreiter der deutschen Klassiker und Wagnerscher Musik in Italien. — In *Lucca* will man dem Komponisten *Alfredo Catalani* ein Nationaldenkmal setzen, und Puccini steht an der Spitze des zu diesem Zweck gebildeten Komitees. In Deutschland sind die Hauptwerke des Komponisten „Wally", „Edmea" und „Loreley" so gut wie unbekannt.

— *Brahmsiana.* Die Wiener Brahms-Gesellschaft hat ihr Archiv und Einrichtungsstücke der Wiener Wohnung des Meisters übergeben. Es soll darnach ein eigenes „Brahms-Archiv" entstehen und im Neuen Städtischen Museum ein Brahms-Zimmer. Die Gesellschaft wird übrigens das Archiv jährlich mit einem Betrage von über 1000 Kronen dotieren.

— *Schlesische Gesangskurse.* In Breslau hat der erste Spezialkursus der Schlesischen Gesangskurse stattgefunden, die von dem Gesangspädagogen und Direktor der Breslauer Akademie für Singen und Sprechen, *Theodor Paul*, veranstaltet und geleitet werden. Mehr als 200 Teilnehmer aus Breslau und den Provinzen Schlesien und Posen waren erschienen. In seiner Eröffnungsrede erklärte Direktor Paul, daß ihm in Dortmund, wohin er als Dozent für die Westfälischen Gesangskurse schon wiederholt berufen worden war, nahegelegt worden sei, auch in Schlesien Gesangskurse für Lehrer und Lehrerinnen, zunächst einen Spezialkursus zur Einführung in den neuen Lehrplan, zu veranstalten. Paul selbst sprach in drei Vorträgen über Atmungs- und Tonbildungsübungen und über Sprech- und Singstimmbildungsübungen. Von den vier außer ihm lesenden Dozenten behandelte Dr. med. *Alfred Guttmann* (Berlin) die physiologischen, Rektor *Joseph Hoffmann*

die methodischen und die Gesanglehrer *Rudolf Bilke* (Breslau) und *Bernhard Schneider* (Dresden) die einschlägigen musikalischen Fragen. Zum Kursus hatten auch die Breslauer und Schlesischen Schulbehörden Vertreter entsandt.

— *Ein musikalisches Museum.* Man schreibt uns aus St. Petersburg: In einem Saale des Konservatoriums sind nunmehr die wichtigen Dokumente aus dem Leben von zwei großen Tonkünstlern vereinigt, deren Sammlung dem Musiker *W. M. Afanassjew* zu danken ist. Es handelt sich hierbei um *Glinka*, den Schöpfer der russischen Oper, und um *Anton Rubinstein*, den Gründer der Kaiserlich Musikalischen Gesellschaft und des Konservatoriums in St. Petersburg. Rubinsteins Lebenswerk ist und bleibt eine bahnbrechende Kultur tat für Rußland. Durch die genannten Institutionen wurde das musikalische Interesse in den maßgebendsten und weitesten Kreisen geweckt und andererseits der musikalischen Hochschulbildung die Pfade gewiesen. Dem Konservatorium in Petersburg, an dessen Spitze Anton Rubinstein selbst stand, folgte bekanntlich bald dasjenige in Moskau unter Leitung von Nicolaus Rubinstein und allmählich entstanden auch in Odessa, Kiew und in anderen russischen Großstädten bedeutende höhere Lehrstätten der Musik. Es darf daher nur als ein Akt wohlverdienter Dankbarkeit angesehen werden, daß eine würdige Gedenkstätte für Anton Rubinstein, den musikalischen Erzieher Rußlands, errichtet wird, dessen Verdienste jahrzehntelang von seinen Gegnern mit heißem Bemühen in den Schatten gestellt wurden. Die Erkenntnis, daß das Publikum sich mit lebhaftester Teilnahme in die Betrachtung des Museums vertieft, um die Erinnerung an die Meister Glinka und Rubinstein zu beleben, hat zu noch einer andern Anregung geführt. Sie besteht darin, die Sammlung zu erweitern und mit Hinzunahme der angrenzenden Foyerräume des Konservatoriums ein musikalisches Museum für alle hervorragenden russischen Tonkünstler zu schaffen. Der Gedanke ist um so berechtigter, als jetzt noch Nachkommen oder Verwandte großer Komponisten leben wie von Balakirew, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Dargomyschesk, Borodin, Sjerow, Rachmaninow und viele andere mehr. — Zweifellos werden alle im Familienbesitz befindlichen Andenken und Manuskripte gern hergegeben werden für die Zwecke einer dauernden Aufbewahrung in einem Museum, wo alle sich daran erfreuen können. *M. B.*

— *Die reingestimmte Orgel.* Auf der *Ludwigsburger* Gewerbe- und Industrieausstellung hat die Firma *E. F. Walcker & Co.* auch eine reingestimmte Orgel ausgestellt. Man schreibt uns darüber: Die reingestimmte Orgel ist ein Versuch, die vollkommen reine Harmonie im Unterschied von der temperierten Stimmung der Tasteninstrumente (Orgel, Harmonium, Klavier) auf einem brauchbaren Instrument zur Darstellung zu bringen. Die Terzen und Sexten der gewöhnlichen Stimmung sind viel zu hoch und deshalb dem Ohr unangenehm; auch die Quinten sind unrein. Bei diesem Instrument aber ist die Reinheit vollkommen durchgeführt. Sämtliche Musikstücke werden in C dur und a moll gespielt, und zwar werden nur die weißen und die hinteren schwarzen Tasten benützt. Die Abweichungen davon werden durch einen Strich vor den Noten angezeigt, wenn statt der weißen die links zunächst liegenden schwarzen und statt der hinteren schwarzen die davor liegenden schwarzen Tasten zu drücken sind. Ein Ringchen hebt den Strich im betreffenden Takt auf. Durch das Spiel in C dur ist aber nicht die Tonhöhe für alle Stücke festgelegt, vielmehr kann durch Verschiebung der neben der Klaviatur liegenden Scheibe jede gewünschte Tonhöhe eingestellt werden. Diese Anordnung ermöglicht, die übliche Klaviatur zu benützen. Es sind nur die schwarzen Tasten in 2 und 3 Teile geteilt und zwischen *h* und *c*, *e* und *f* kleine Tasten eingefügt. Während bei der temperierten Stimmung die Oktave in 12 gleiche Teile oder Halbtöne und Tasten zerlegt ist, sind es hier 40 Pfeifen in einer Oktave. Die enharmonische Verwechslung der hinteren Tasten (von *fis* nach *ges* usw.) geschieht durch einen unterhalb der Tasten angebrachten Druckknopf. Der praktische Wert dieser Orgel besteht nicht etwa nur in ihrer Benützung zu musiktheoretischen Unterrichtszwecken, sondern in erster Linie zur Einstudierung von Gesangschören und Sologesängen und zur Begleitung von solchen und von Streichinstrumenten.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Berliner Universitätslehrer Prof. Dr. *Max Friedländer* ist vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz erster Klasse des Ordens der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken verliehen worden. Friedländer ist seit vielen Jahren musikalischer Berater der Goethe-Gesellschaft; er hat einen großen Teil des musikalischen Nachlasses Goethes im Auftrage der Gesellschaft herausgegeben und deren letzte Tagung organisiert. — Prof. *Max Meyer-Olbersleben*, der Direktor des Würzburger Königl. Konservatoriums, hat den Titel eines bayrischen Hofrats erhalten. — Dem Komponisten und Sänger Dr. *Georg Henschel* ist vom König von England der Adelstand verliehen worden. Henschel ist 1850 in Breslau geboren, trat schon früh als Pianist hervor und bildete sich im Leipziger Konservatorium aus. Seit 1877 wirkte er in England. Sir Georg Henschel hat sich dieses Jahr in einigen Rezitals unter außerordentlicher Teilnahme als Sänger von der Konzertbühne verabschiedet, wirkt aber als Dirigent (Händel-Gesellschaft) und Lehrer fort.

— Hofkapellmeister *Hugo Röhr* ist von seinem Posten als erster Dirigent des Lehrergesangvereins *München* zurückgetreten.

— Dem Direktor der Hochschule für Musik in *Mannheim*, Kgl. Musikdirektor *Karl Zuschneid*, ist vom Großherzog von Baden der Titel Professor verliehen worden.

— Aus *Mannheim* wird gemeldet: Das Gesuch des Hofkapellmeisters *Arthur Bodanzky*, ihn wegen des an ihn ergangenen Rufes an die Oper in *Chicago* vorzeitig aus seinem bis zum 1. September 1915 laufenden Vertrag zu entlassen, ist von der Theaterkommission abgelehnt worden.

— Der bisherige Dirigent des *Leipziger* Philharmonischen Chores, Dr. *Alfred Stephani* aus Eisleben, hat diese Stellung niedergelegt, da auf die Dauer eine Teilung seiner Tätigkeit zwischen Leipzig und Eisleben, wo er als Lehrer, Dirigent, Organist und Komponist eine ersprießliche Tätigkeit entwickelte, sich nicht als durchführbar erwies. An seine Stelle soll Hofkapellmeister *Richard Hagel* zurückberufen werden, der seine Braunschweiger Stellung an der dortigen Hofoper aufgegeben und in Leipzig bereits früher diesen Chor geleitet hat. *F. E. Wn.*

— Prof. *Karl Heinrich Döring*, der dem Lehrkörper des Dresdner Konservatoriums angehört, hat am 4. Juli sein 80. Lebensjahr vollendet. Prof. Döring steht seit sechs Jahrzehnten im pädagogischen Berufe, in dem er noch tätig ist, und begründete am Dresdner Kgl. Konservatorium das Seminar für Musiklehrer. Er doziert die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Chorgesang und das Klavierspiel. Döring hat sich auch durch Unterrichtswerke sowie durch Komposition von Männerchören und volkstümlichen Liedern einen geschätzten Namen gemacht.

— Einer der Senioren unter den deutschen Tonsetzern und Musikkritikern, *Alexander Winterberger*, hat in *Leipzig* am 13. Juli in aller Stille seinen 80. Geburtstag gefeiert. Als Pianist, Orgelspieler und auch als angesehener Kritiker hat er in früheren Jahren einen bekannten Namen gehabt; seinem seit über 40 Jahren betriebenen kompositorischen Schaffen ist die richtige Einschätzung fast ganz versagt geblieben. Winterberger ist einer der jüngeren Liszt-Schüler und hat des Meisters Einfluß vornehmlich in seinen sakralen Tonschöpfungen mit Dank verwertet, in denen seine eigentliche Bedeutung beruht. Aber auch in der profanen Musik hat er viel Gutes, stets vornehm Empfundenes geschaffen. Ihm zu Ehren veranstaltete die Leipziger Singakademie ein Festkonzert, in dem nur Werke des greisen Jubilars zur Aufführung kamen. *F. E. Wn.*

— Ein hoffnungsvoller junger Tonkünstler, *Max Denk* in München, ist einem Unglück in den Bergen zum Opfer gefallen. Im Tod ist ihm sein Freund und Mitarbeiter *German Rüger*, mit dem er in die Berge zog, vereint geblieben. (Die „N. M.-Z." wird eins der Lieder Denks, die uns unlängst erst zugegangen sind, sowie einen Nachruf ihres Mitarbeiters veröffentlichen. Red.)

— Ueber den in *Kiel* nach erfolgreichem Wirken gestorbenen Prof. Dr. *Hermann Stange* sei noch nachgetragen: Stange hat auf das Musikleben Kiels und Schleswig-Holsteins einen großen und dauernden Einfluß gehabt. An der Schaffung der schleswig-holsteinischen Musikfeste hat er mitgewirkt und diese Veranstaltungen später in leitender Stellung gefördert. Als schlichter Organist in Schleswig trat er auf dem ersten Musikfest 1875 so hervor, daß seitdem sein Name mit den großen Musikfesten untrennbar verknüpft blieb. 1878 wurde er Musikdirektor an der Universität Kiel. Als solcher wirkte er bis Ende 1913. Die Universität verlieh ihm bei seinem Rücktritt die Ehrenwürde eines Doktors der Philosophie.

— In *Fulda* ist nach kurzem Krankenlager Herr *Thomas Mollenhauer* im Alter von 75 Jahren gestorben. Thomas Mollenhauer war Seniorchef der weit über die Grenzen seines Vaterlandes bekannten Firma J. Mollenhauer & Söhne. Seine Ausbildung genoß er zuerst in der Volks- und Realschule seiner Vaterstadt. Dann widmete er sich dem Instrumentenbau und trat in das 1822 gegründete Geschäft seines Vaters Johannes Mollenhauer, seine Studien in diesem Fache setzte er in den Jahren 1862—64 als Schüler Theobald Böhms, München, des Erfinders des heute die Welt beherrschenden Systems seines Namens fort. Bekannt wurde er hauptsächlich als Pionier für die idealen Ziele Böhms; namentlich deshalb, weil die Arbeiten Böhms zu jener Zeit nur von ausländischen Instrumentenbauern aufgegriffen und verwertet wurden.

— In *Olmütz* ist *Wladimir Labler*, ein Mann, der sich um die musikalischen Verhältnisse der Stadt Olmütz große Verdienste erworben hatte, gestorben, nachdem er noch kurz zuvor in aller Stille den 50jährigen Gedenktag seiner Tätigkeit hatte feiern können. Er gehörte auch zu denen, die auf Einladung Wagners bei der Grundsteinlegung zum Festspielhause die Neunte Symphonie mitgespielt haben.

Besprechungen und Anzeigen

Frauenchöre.

Wer für Frauenchor komponieren will, muß vor allem die Haupteigenschaft dieser Chorgattung, den ihr eigenen zartpoetischen Klangcharakter berücksichtigen. Vorwürfe, die Kraft, verschiedenartige Färbung, Tonumfang, Charakterisierung verlangen, werden andere Besetzung erheischen. Die Texte, die **Wilhelm Berger** für seine dreistimmigen Frauenchöre mit Klavierbegleitung, op. 98 (*Arthur Schmidt, Leipzig*) auswählte, eignen sich in hohem Grade zu dieser Behandlung. Fein-poetischer Duft und weicher Wohlklang liegt schon in den Gedichten verborgen und nur das eine, das von Anna Ritter verfaßt wurde und den eigentlich obige Stimmung verheißenden Titel „Sehnsucht“ trägt, hat leidenschaftlichen Charakter und weist dem Frauenchor eine weit über das Zart-lyrische hinausgehende Aufgabe zu. Es hat einen heißen Atem und ist auch in der Vertonung sehr lebendig-kräftig angefaßt. Mit der ungestümen Frage: „Sturm, wer gab dir Atem?“ beginnt es gleich im *ff!* Ruhigeren Ausdruck nimmt es bei der Stelle an: „Ich weiß, ich weiß, es geht eine alte Melodie.“ Von da ab steigert es sich aber fast fortwährend, um schließlich mit dem Ausruf: „Sehnsucht, treibende Macht!“ mächtig zu schließen. Fürwahr ein geradezu männliche Kraft und männliche Ausdrucksfähigkeit verlangender Vorwurf. Auch die übrigen Vertonungen verraten die Hand eines Meisters. Selbstverständlich dürfen nur Frauenchöre, die über ein stimmlich und geistig durchgebildetes Material verfügen, sich an solche Aufgaben wagen. Bei der reichen Modulation und der meist selbständigen Behandlung der Stimmen ist jedes im Fahrwasser des billigen Dilettantismus segelnde Heiratsvereinchen von vornherein ausgeschlossen. Sehr fein, von Eichendorffscher Romantik erfüllt, wirkt „alte Romanze“ (Rich. Zoozmann). Wie ist das Ganze durchzogen von einer oft geradezu üppigen Klangschönheit, wie sie eben nur die Neuromantik geben konnte, wie idyllisch einfach wirkt die unbegleitete Stelle des Chors „Das Rößlein ließen sie grasen“, dem dann das Klavier in zartesten *pp*-Klängen antwortet, wie echt romantisch hören sich die am Schluß sich ebenso *pp* wiederholenden Waldhornklänge an. Nur noch eine kleine, die musikalische Orthographie betreffende Frage. Gleich im 5. Takt ist ein Terzengang *cis ais* | *his a* | *h gis* |. Diese Schreibart wird an verschiedenen andern Stellen verwendet. Nach meiner Auffassung muß eine Terz als Terz notiert werden und nicht als übermäßige Sekunde, also *c a*. ebenso S. 5 (unten) nicht *d eis*, sondern *d f*, wenn nicht alle Logik trügt. In dem „Seid verschwiegen“ (Gedicht von P. J. Willatzen) wechseln frisch-volkstümliche Klänge mit geheimnisvollen, im *pppp* (!)-Echo verklingenden ab. Es müßte eine Lust sein, mit einem feingeschulten Chor eine solche im Falle des Gelingens höchst dankbare Aufgabe zu erfüllen. Nordisch-schwer und melancholisch gibt sich das Gedicht von Erik Stagnelius (deutsch von Willatzen), „Der Nix“. Etwas Griegisch wirkt der Anfang, der wie in klagenden Oboentönen von leisen Arpeggien begleitet, stimmungsvoll den Chor einleitet. Das Gedicht behandelt den greisen Nix, der, an das Irdische gefesselt, trotz all seines Klagens doch keiner höheren Seligkeit teilhaftig werden kann. Diese geradezu trostlose Stimmung ist durch die Musik gehoben und verklärt worden, so daß das Grau des Ganzen doch gemildert erscheint.

Auf einem ungleich andern Niveau stehen die in demselben Verlag erschienenen beiden Frauenchöre von **Reinhold L. Hermann**. Sie sind zwar durchaus nicht geistlos und oberflächlich gearbeitet, allein schon die Texte „Tanzlied“ von Bierbaum-Herman und das bekannte „Die Musik kommt“ von Liliencron deuten den heiteren, mehr gesellschaftlich-unterhaltsamen Zweck an. Höher steht wohl das erstere. Dieses kann wohl auch in einem Vereinskonzert vorgetragen werden, da es besonders auf klangliche Schönheit hin gearbeitet ist. Zwar ergeben sich bei der mehr absolut musikalisch entwickelten Komposition S. 10 und 11 einige in puncto Deklamation ungut wirkende Stellen, doch das sind ja nur mehr oder weniger belanglose Einzelheiten (z. B. „Einst muß doch“, „Da träumt sie“, besonders aber „Deß Tor ein Engel dir wahre, der alles“. Für einen Scherzkranz eignet sich das lustige, auf den Ueberbrettelton eingestimmte „Die Musik kommt“. Es ist gewiß Gold gegen den Blödsinn, den man so vielfach bei solchen der Karnevalszeit Rechnung tragenden Veranstaltungen vorgesetzt bekommt. Etwas grotesk nimmt es sich aus, wenn bei der Stelle „treu bis ans Grab“ (eine altbewährte Phrase, die Liliencron leider auch übernommen hat!) auf das letzte Wort plötzlich feierlich „Heil dir im Siegeskranz“ ertönt mit vor- und nachgehendem Fanfarengeblase, doch soll so was besonders beim norddeutschen Vetter und bei gewissen Leuten sehr beliebt sein. Ich persönlich bin der Ansicht: Um Gotteswillen solche Dinge von einem lustig sein sollenden Abend weglassen! Etwas zu banal wirkt die Stelle mit den „zwei Leutnants, rosenrot und braun“. Lustig und nett ist's ausgedrückt, wie „der bunte Schmetterling“ mit tsching bum um die Ecke zieht und mit einem quasi niente = *pppp* in der Ferne verschwindet. „Fein war's!“ denken Mine und Trine. *Karl Eichhorn, Stuttgart.*

* * *

Mottls Wagner-Auszüge. Im Wagner-Jahre, das uns neben den freien Bühnenaufführungen auch die Wagner-Literatur in neuen Auflagen und zu billigen Preisen gebracht hat, verdient eine Publikation ganz besondere Beachtung: die Klavierauszüge, die aus dem Nachlasse *Felix Mottls* von der *Edition Peters* in Leipzig herausgegeben worden sind. Die Auszüge sind richtig als ein „Vermächtnis Mottls an die musikalische Welt“ bezeichnet worden. Der große Bayreuther Dirigent hat nämlich eine Fülle erläuternder Bemerkungen, Regieanweisungen, Tempobezeichnungen etc. seinen Auszügen beigefügt, die aus dem Munde Richard Wagners selber stammen, die uns die Wünsche und Anordnungen, wie er sie auch auf den Proben im Festspielhause ausgesprochen und gegeben hat, kundtun. Mottl war wie kaum ein zweiter in die Ideen Wagners, des „Spielleiters“, eingeweiht. Vor uns liegen die Auszüge zu „Parsifal“ und „Tristan“. Es ist in hohem Grade interessant, sie durchzusehen, zu beobachten, mit welcher Peinlichkeit Wagner gerade im Kleinen gedacht hat. Diese Klavierauszüge können als die „authentischen“ Wagner-Auszüge bezeichnet werden. Erschienen sind Parsifal, Tristan (von Brecher vollendet), Nibelungenring zu wohlfeilen Preisen.

„Bayreuth 1914.“ Das unter diesem Titel seit 20 Jahren bekannte Festspielhandbuch des Leipziger Gesangmeisters Friedrich Wild ist rechtzeitig zum Beginn der Bayreuther Festspiele erschienen. Aus dem Inhalt sei für heute angeführt: Prof. Arthur Prüfer, „Parsifal daheim und draußen“, zwei Parsifal-Essays von Moritz Wirth, „Dekoration und Technik im Ur-Parsifal“: (I. Die Parsifal-Dekoration als Wiederschein der Speerhandlung. II. Technik der Gralswunder: Lichtstrahl, Wein, Brot.) und „Wagners Parsifal, ein Versuch zur Vereinigung der christlichen Religionen“. Ferner zwei Abhandlungen über den „Ring“. Als Bildschmuck sind dem 464 Seiten starken Buche (*Const. Wilds Verlag, Leipzig*, 3 M., geb. 4 M.) 48 Künstlerporträts mit Biographien beigegeben.

Für die Jugend. Der Verlag *Schuberth & Comp.* hat wieder Klavierstücke für die Jugend herausgebracht, die wir empfehlen möchten. Da ist zunächst **Paul Zilcher**, der bekannte fruchtbare Komponist, der mit leichter Hand den klavierspielenden ABC-Schützen seine Gaben bringt. „Wandern im Mai“ heißt die neue Serie von 6 Stücken op. 116 (Preis je 75 Pf.), die in der frischen, fröhlichen Art das Kindergemüt erfreuen werden. — Auf höherer Stufe steht **Martin Frey**, der in zwei Heften von je drei leichten, instruktiven Stücken: Tanzbilder im alten Stil (Heft 1) und Stimmungsbilder (Heft 2) eine ganz reizende, fein und flüssig gearbeitete Musik geschrieben hat. Diese beiden Hefte sind wirklich „instruktiv“, auch nach Seite der Geschmacksbildung hin. Da das Heft nur 1 M. kostet, wird Frey hoffentlich viele Käufer finden. Er verdient es und die Spieler werden nicht enttäuscht werden.

* * *

Unsere Musikbeilage zum Heft 21 bringt ein Lied von *Friedrich Gernsheim:* Ave Maria. Das Stück, 1860 geschrieben, ist bisher Manuskript geblieben. Näheres sagt der Aufsatz im heutigen Hefte.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 30. Juli, des nächsten Heftes am 20. August.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. Juli.)

K., Albrechts. Der figurativen Choralbehandlung zeigen Sie sich nicht gewachsen; es fehlen die erforderlichen Vorstudien. Auch die Choraleinleitung zu „O Gott, du frommer Gott" bewegt sich auf niederem Niveau. Versuchen Sie es zunächst mit zweistimmigen kontrapunktischen Uebungen, indem Sie zu einer Choralmelodie eine Gegenstimme schreiben (zuerst zwei, dann drei, dann vier Noten gegen eine). Ihre Uebungen wollen wir gern durchsehen und mit instruktiven Notizen versehen.

E. B., R—g. Die Anlage Ihrer Motette verrät Erfahrung und Geschick. Zu dem phrygischen Charakter des einleitenden Chorsatzes paßt gut der spätere Choral. Der arienmäßige Mittelsatz klingt gemütvoll, nur fällt er stilistisch aus dem Rahmen. Dilettantisch nimmt sich der überleitende Anhängsel „Verzage nicht" aus. Ihrem Talent wäre Weiterbildung zu gönnen. Als Autodidakt kämen Sie aber wohl auf keinen grünen Zweig.

B. Ch. Ihrer „Lauret. Litanei" fehlt, so gefällig das melodische Gepräge mitunter ist, die harmonische Abrundung. Die Haupttonart C dur kommt durch ein breites, behagliches Weiterspinnen namentlich in den Kreuztonarten zu wenig zur Geltung. Sie sollten sich kürzer fassen, um den Ueberblick nicht zu verlieren. Auch das Instrumentalstück beweist, daß Sie glücklich veranlagt sind, vor allem eine gute Erfindungsgabe besitzen. Ihr dermaliges Können erlaubt Ihnen aber nicht, sich schon mit schwierigeren Aufgaben zu befassen.

L. S. Ein ziemlich mattes Produkt. Sie dürften im 8. Takt nicht in C dur schließen. Verhängnisvoll wirkt der Ton b für den weiteren Verlauf, der einer völligen Entgleisung gleichkommt.

G. F. 333. Sie haben den Musenkuß noch nicht erhalten, vielleicht weil Sie erst 18 Jahre alt sind. Dem Begriff Kunst stehen Sie noch völlig fremd gegenüber, sonst wären Ihre Liedchen nicht gar so unbedeutend. In No. 2 haben Sie vergessen, in As dur zu schließen. No. 3 lehnt sich stark an eine bekannte Volksweise an. Was dürfen wir sonach von der Orchesterserenade, von der Sie schreiben, erwarten?

H. W. 25. In Ihrem der Frau Nachtigall gewidmeten Duett heißt es:

Nachtigall, ich hör' dich singen,
Das Herz im Leib möcht' mir zerspringen —
Nachtigall, ich hör' dich laufen,
Aus dem Bächlein tust du saufen.

Und da wundern sich die Vogelfreunde darüber, warum die edle Philomele immer seltener in Deutschland werde. — Die melodische Behandlung verrät einiges Geschick, ebenso der Begleitsatz.

K. H., L—a. Weder das Lied noch die Männerchorbearbeitungen können als reif bezeichnet werden. Sie müßten sich noch tiefer in die Tonsatzlehre einarbeiten.

Vätergruft. Die Ballade zeigt den gewiegten Tonsetzer, ist aber nicht originell und kraftvoll genug, um einen nachhaltigen Eindruck zu erwecken. „Ave Maria" hat bei allerhand bekannten Anklängen einen scharmanten lyrischen Zug.

S. L., R. Zwischen den Liedern von D. und Ihrer pittoresken Darstellungsweise scheint eine innere Verwandtschaft zu bestehen. Einiges von Ihnen nähert sich den Wald- und Wandrerpoesien für Klavier von St. Heller. Einheitlichkeit lassen manche Ihrer Zeichnungen vermissen infolge des unruhigen harmonischen Kolorits. Wir glauben Ihnen früher schon eingehende kontrapunktische Studien empfohlen zu haben. Für einen Impressionisten Ihres Schlags wäre Bach von bestem Einfluß. Er führte Ihre Gebilde zu mehr Geschlossenheit und reicherem melodischem Leben.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt; sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Dr. A. W. 1. Die Adresse des Gesangspädagogen G. Armin war vor kurzem noch: Berlin-Wilmersdorf, Ringbahnstr. 256 IV. 2. Der II. Teil seines Buches: „Das Stauprinzip oder die Lehre von dem Dualismus der menschlichen Stimme“ ist unseres Wissens noch nicht erschienen; ebenso glauben wir zu wissen, daß seit diesem Buch kein weiteres Werk desselben Verfassers erschienen ist. Sie erfahren das am sichersten durch direkte Anfrage.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 22

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch. österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Unsere Pflichten!

Der Weltkrieg ist entbrannt. Schier auf allen Seiten von tollblinder Raubgier umstürmt, von asiatischen Barbaren und Helfershelfern, die ihr Europäertum verraten haben, hinterrücks angefallen, kämpft Deutschland um sein Leben. Richard Wagners Wort, daß man unter Volk den Inbegriff derer, die eine gemeinsame Not empfinden, zu verstehen hat: es wird in Blut und Feuer erhärtet werden. Weitaus mehr steht auf dem Spiel als redlich durch schweres Mühen errungener Wohlstand: in Verteidigung der nationalen Ehre schirmen wir das Beste abendländischer Geistesarbeit und Gesittung, stehen wir für die Güter ein, die sich unser Erdteil als höchsten Edelbesitz schuf. Unterliegt — was eine barmherzige Vorsehung verhüten möge! — das Land, das das Universum mit dem Geiste Kants, Goethes und Johann Sebastian Bachs befruchtete, dann sind auch die Enkel Shakespeares und Molières dem Kosakengeist verfallen. Eines Tages wird es Engländern und Franzosen aufdämmern, wie just jene, die sie mit bitterstem Haß verfolgten, vom Geschick dazu berufen wurden, auch für ihren Kulturschatz miteinzustehen!

* * *

Glücklich alle, die für Vaterland, Weib und Kind die Waffe führen, die auf dem Felde der Ehre ihr Leben einsetzen!

Doch was liegt uns ob, uns, denen es versagt ist, der Fahne zu folgen?

Gewichtige Pflichten sind uns auferlegt. Schande uns, wenn wir sie nicht restlos erfüllen!

Zugewiesen ist uns die Pflicht, den Familien derer, die dem Feind die Stirn bieten, zur Seite zu treten. Da kommen nicht allein Sorgen für Lebensnotdurft und -Unterhalt in Frage. Hier ist der Ernährer, dort aber der weltkundige, klarblickende Berater den Seinen entrückt: auch da gilt es zu helfen, zu stützen. Des Ferneren haben wir die Aufgabe, selbst unter dem Hall und Schall der Waffen, so gut es irgend gehen mag, die Werke der Kultur weiterzuführen. Dies ist Schuldigkeit gegen das Vaterland: draußen und drinnen, im Großen wie im Kleinen, bis zum letzten Augenblick in der Pflicht zu verharren. Dies vor Allem hat Deutschland erhöht im Range der Völker; dies soll in der Stunde der Gefahr sein Wahlspruch sein. Ob Sieg, ob Verhängnis: bis das Auge bricht, muß jeder auf dem ihm zugewiesenen Gebiete dem Gebot der Pflicht nachleben. Da gibt es nichts, was als klein, als bedeutungslos zu werten wäre! In erster Linie auf dem Felde der Erziehung. Das heranwachsende Geschlecht ist ununterbrochen darin zu unterweisen, denen Ehre zu machen, die es auf der Wahlstatt gegen erbarmungslose Feinde decken. Die Jugend darf nicht auf den Gassen verlumpen. Ich kann mir einen Lehrer denken, der es sich abzwingt, seine Stunde ruhig zu Ende zu geben, selbst wenn schon Brandflammen gegen das Nachbarhaus hinzüngeln. Auch dieser Mann wäre für mich ein Held. Einer, an dessen Charakter sich das Fühlen der Soldaten der Zukunft aufranken wird.

* * *

Fürs Erste hat Jeder in seinen Kreisen zu wirken. Schon weil er am besten weiß, wie es dort aussieht.

Viel Not, Elend und Kummer unter Musikern erheben ihre Stimme. Geholfen werden muß nicht nur den Familien, denen das Schicksal ihr Teuerstes unwiderbringlich nimmt, nicht nur den Berufsgenossen, die aus der Schlacht krank, siech, verkrüppelt heimkehren. Schon der Ausbruch des Krieges hat über nicht Wenige Hungerqualen gebracht. Kaum erschien der Mobilmachungsbefehl, da wurde in einer vielgerühmten Kunststadt ein großes, zur Lösung hoher Aufgaben bestbefähigtes Künstlerorchester Knall und Fall entlassen. Mit einem Bettler-Almosen, knapp dazu hinreichend, den Einzelnen ein paar Tage über Wasser zu halten. Wissen Sie, was Sie taten, meine Herren, als Sie, bei noch stattlichem Vereinsvermögen vom Kündigungsrecht des „Kriegsparagraphen" in der ersten Minute unerbittlich Gebrauch machten, auch den deutschen Mitgliedern des Orchesters gegenüber? Noch ehe die Gewehre losgingen, haben Sie die ersten Wunden geschlagen. Sehen Sie im Musiker keinen Menschen? Um was sind Weib und Kind des auf die Straße gesetzten Musikers besser daran als die Angehörigen des im Felde stehenden unbemittelten Soldaten? Ein Aushilfsberuf? Man findet ihn nicht von einer Stunde zur anderen. Und will es für Aushilfsberufe nicht auch Sonderfähigkeiten, ausreichende Vorschulung und ein eigen Maß von körperlicher Tauglichkeit?

Gewiß: wo es sich um Sein oder Nichtsein des starken, kulturgewaltigen, des bismarckischen Deutschlands handelt, da denke der Teufel an Konzerte! Wenn die eisernen Würfel fallen, erscheint uns sogar Manches, das uns sonst zu Höhen des Ideals emportrug, matt, winzig, spielerisch. Vergessen wir jedoch nicht ganz daran, daß es Beethoven war, der sagte: „Die Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geist schlagen!" Nicht den schlechtesten unter denen, die jetzt in ernstester Schicksalsstunde den Lorbeer an des

Königs Rock heften, ist Weihe und Kraft des unüberwindlichen Willens auch aus den Partituren Ludwig van Beethovens zugeflossen!

Nur daß Ihr mir die Idee sogenannter Wohltätigkeitsveranstaltungen, sei es auch bei gediegenstem Programm, mit aller Entschiedenheit von der Hand weist! Wohltätigkeitsaufführungen machen stets Kosten — und von dem, was Patriotismus, Gemeinsinn, Menschenliebe jetzt zu den edelsten Hilfszwecken aufbringen, darf kein Groschen verludert werden! Davon nicht zu reden, daß hinter dem Aushang des Wohltätigkeitskonzertes immer der Kunstauswucherer lauert, der kaum anders wie der Brotwucherer, sich sonder Scham mit der Not des Volkes bezahlt macht!

Nein: wer heute hilft — und es ist daran, daß wir herzugeben haben, was wir irgend entbehren können! —, der opfere seine Gabe freihändig, ohne „Gegenleistung", ohne wohlaufgereihte Spenderparaden! Sonst müßtet Ihr tief erröten vor dem armen Weibe, das seinen schmalen goldenen Trauring gegen einen eisernen eintauscht! Es leben eine ganze Anzahl schaffender und ausübender deutscher Tonkünstler, die in den letzten Jahrzehnten ansehnliche Goldernten einheimsten: sehen wir zu, ob sie sich als wahrhaft großherzig erweisen werden! Ansehnlich sind dann die Scharen der Musiker und der im Musikhandel Tätigen, denen es „ganz leidlich geht". Ihnen legt die Zeit, legt der Ehrenname des Deutschen die Verpflichtung auf, sich nach Möglichkeit zu bescheiden, einzuschränken, und, was sie sich nur immer abzusparen vermögen, der Vaterlandsverteidigung und dem Wohltun in hohem Sinne zuzuführen.

Das letzte Wort sei gesagt. Seit den ruhmreichen Tagen des gewaltigen idealen Aufschwunges von 1870 und 1871 haben sich wieder mancherlei üble Geister in Deutschland eingenistet. Auch unter uns Musikern hätte Dieser und Jener etwas gutzumachen. Mammonismus, ungezügelte Genußsucht, abirrende Ehrbegier, Streberei, die, auf krummen Wegen wandelnd, Lüge und Verleumdung übt, Neid, Eifersucht und Parteiwahn haben Häßliches in unsere Reihen getragen. Da gilt es Sühne. Da gilt es, sich zu reinigen, sich wieder ehrlich zu machen — nicht mit Worten, sondern mit Werken. Wer seine Schuld durch gute Tat löscht, der darf wieder, erhobenen Hauptes vor uns hintreten!

Die Zeit ist des bitterschweren Ernstes bis zum Rande voll: der grausige Schnitter Tod rüstet sich zu furchtbarer Ernte. Aber die Zeit ist auch groß! Sie läßt von denen, die noch ein Gewissen haben, das Kümmerliche abfallen und lenkt sie dem ewig Heiligen zu.

Deutsche Musiker: zeigt Euch der großen Zeit nicht unwürdig!

Paul Marsop.

Die musikdramatischen Theorien Glucks und Wagners.

Beitrag zum Gluck-Jubiläum von STEPHAN WORTSMANN (Erlangen).

Ebenso abgedroschen wie der Vergleich zwischen den beiden Revolutionären Gluck und Wagner ist die heute stereotyp gewordene Redensart, daß sie sich dadurch unterschieden, daß Gluck die Tyrannei der Sänger, Wagner die Alleinherrschaft der Komponisten bekämpft hätte. Zweck der nachfolgenden Zeilen soll daher nicht sein, Allbekanntes in neuen Worten zu wiederholen, sondern in einem kurzen, vergleichenden Ueberblick zu zeigen, daß die besagte Redensart jeden Grundes entbehrt.

Wie so eine Anschauung entstehen konnte ist leicht zu verfolgen und interessant. Entsprungen ist sie aus den Ausführungen über Gluck in Wagners „Oper und Drama", in denen Wagner, wenn auch nicht absichtlich, so doch oberflächlicherweise die Verdienste seines Vorgängers schmälerte. Obgleich diese Aeußerungen wenig wissenschaftlichen Rückhalt besitzen, sind sie doch zunächst von unkritischen Parteigängern wie Nohl, Brendel u. a. akzeptiert und propagiert worden und heute bekennen sich leider fast alle Musikwissenschaftler dazu, darunter der Größten einer: Kretzschmar.

Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei darauf hingewiesen, daß wir hier nicht von den Werken oder der Musik reden; wir wollen nur nachweisen, daß die Tendenzen, die musikdramatischen Theorien der beiden Meister die gleichen waren.

Nun ist die Theorie Wagners ja leicht durch die 10 Bände „Gesammelte Schriften und Dichtungen" nebst den zahlreichen Briefsammlungen u. dergl. zu umschreiben, nicht so einfach ist das aber bei Gluck. Es ist sehr wenig, was hier anzuführen ist: vor allem die zwei berühmten Vorreden zu „Alceste" und „Paris und Helena", dann eine kleine Anzahl offener Briefe und sonstiger Publikationen in schöngeistigen Pariser Zeitschriften, schließlich noch eine große Zahl ungesammelter privater Briefe. Dazu gehört die Ueberlieferung mündlicher Auslassungen, die uns durch verschiedene „Erinnerungen an Gluck" erhalten ist. Angesichts dieses kleinen Materials darf man Gluck nur deshalb als Theoretiker bezeichnen, weil seine Lehren bedeutend genug waren, um eine neue Epoche in der Auffassung der Oper herbeizuführen und weil das Beispiel eines großen Komponisten, der sein System selbst begründet, in der Musikgeschichte jener Zeit doch recht vereinzelt dasteht.

Von weniger Belang ist für uns ein zweites Moment, daß verschiedentlich Bedenken gegen die Autorschaft Glucks an den unter seinem Namen veröffentlichten Schriften erhoben worden sind. Unwichtig sind diese Bedenken für unsere Untersuchung deshalb, weil sie nicht begründet sind und nur aus ganz irrtümlichen Zweifeln an Glucks geistiger Bildung entstanden sind. Nachdem aber kein anderer als gerade Gluck öffentlich die Verantwortung für diese Theorien auf sich genommen hat, sind sie so einwandfrei als sein musikalisches Glaubensbekenntnis festgelegt, daß es sich nur darum handeln kann, ob die Stilisierung sein geistiges Eigentum ist oder nicht. Und das ist begreiflicherweise für uns höchst gleichgültig.

Und nun zum Inhalt der Theorien selbst! Im Vordergrund unserer Vergleichung soll die übereinstimmende Auffassung von dem Verhältnis zwischen Text und Musik stehen, denn sie hat hier wie dort alles Weitere bedingt. Es gibt da ein paar Sätze, an denen sich das recht hübsch konzentriert zeigen läßt. Wagners berühmte Formel aus „Oper und Drama" (Drama = Zweck, Musik = Mittel des Ausdrucks) ist ja heute in aller Munde; auch Gluck hat seine Gedanken in ein paar knappe Worte zusammengefaßt, die weniger mathematisch präzis als die Wagners sind, aber doch deutlich den gleichen Sinn erkennen lassen. Am radikalsten ist ein oft angefochtener Ausspruch, der durch die „Erinnerungen" Coranceys, eines Pariser Redakteurs und Freundes Rousseaus, beglaubigt ist: „Ehe ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin". Klarer und genauer sind die Leitsätze der „Alcesten"-Vorrede: „Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist, die Dichtung zu unterstützen . . ." und „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören".

Diese drei Sätze müssen wohl jedem naiv Denkenden als überzeugend und unzweideutig einleuchten, aber man hat sie so oft „auszulegen" gesucht und in neuerer Zeit besonders versucht, das „Wagnerische" aus ihnen hinaus-

und eigene tendenziöse Auffassung hineinzuinterpretieren, daß wir uns noch etwas näher damit befassen müssen.

Auch an einem Meisterworte soll man nicht deuteln und rütteln wollen, es ist doch nur vom Uebel. Gluck hat seine Anschauung nicht so von ungefähr unvermittelt hingeworfen, wie sie hier dasteht und der Zusammenhang mit dem Ganzen ergibt erst den rechten Sinn. Die Vorrede zu „Alceste“ geht wohl von dem Kampf gegen die Primadonnenherrschaft aus, allein das ist nur die Einleitung, der Bruch mit dem Bisherigen, das Negative; das Positive, zu dem die Vorrede in ihrem wunderbaren, logischen Gedankenaufbau führt, ist die Wiederherstellung des Musikdramas nach hellenistischen Idealen, d. h. die Wiederaufnahme der Ideen der Venetianischen Camerata. Das ist fast die gleiche Disposition, wie die der Vorrede zu „Oper und Drama“ und genau wie hier wirken in solchem Zusammenhang die oben erwähnten Sätze Glucks. Auch er will ein neues, besseres Operngenre, in dem die Dichtung die Hauptsache, „die Zeichnung“ des Stückes sein sollte, die Musik — ganz schroff gesprochen — Surrogat, das „Zufügen der Farbe“.

Ebenso verhält es sich mit dem Ausspruch „Ehe ich an die Komposition einer Oper gehe, suche ich vor allem zu vergessen, daß ich Musiker bin“. Er erzählt Corancey, wie er beim Komponieren sich mitten ins Parkett eines Theaters hineinversetze und dort vom lebendigen Eindruck der Handlung sich zum Schaffen inspirieren ließe; er setzt ihm gelegentlich der Aufführung von „Iphigenie in Aulis“ auseinander, wie seine Musik, eng der Handlung angepaßt, nur aus der szenischen Situation heraus verstanden werden könnte; er spottet noch hochbetagt über die schönsten Melodien nach der Manier Piccinis und seiner Landsleute, „daß sie zu sehr nach Musik röchen“ usw. Alles das sind Züge, die den obigen Ausspruch nicht mehr als alleinstehend und vieldeutig, sondern als im Sinne Glucks ganz wörtlich zu verstehend erscheinen lassen.

Ein sehr hübscher indirekter Beweis ist Eugen Schmitz (München) gelungen. Er fand in einer von ihm neu herausgegebenen Schrift von J. F. Mosel: „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes“ (1813) in fast identischem Wortlaut den oben berührten, berühmten Leitsatz des Wagnerschen Prinzips ausgesprochen. Mosel, ein begeisterter Verehrer Glucks betont in den „Vorerinnerungen“ seiner Broschüre ausdrücklich: „Nicht ich, sondern Gluck spricht aus diesen Blättern“, er kann auch dem Inhalt des Werkchens nach unbedenklich der Schüler des Meisters genannt werden. Gibt es nun noch einen schlagenderen Beweis für die Verwandtschaft zwischen Gluck und Wagner, nicht im Aeußerlichen sondern im Geiste, als wenn die Konsequenz seiner Lehre, die Fortführung seiner Gedanken wortwörtlich in die Formel aus „Oper und Drama“ einmündet?

Es ist das, wie erwähnt, die Uebereinstimmung mit dem wichtigsten Punkt der Wagnerschen Theorie und ein längeres Verweilen war hier wohl geboten, alle weiteren Parallelen können wir kurz abhandeln.

Der Gedanke des Gesamtkunstwerkes ist von Gluck nicht direkt ausgesprochen worden; in seinem Bewußtsein muß er aber vorhanden gewesen sein, denn in seinen einschneidenden Reformen im Betriebe der Pariser Oper bei der Aufführung seiner Werke zeigt sich offensichtlich der Wille, auch die Tanzkunst dem einheitlichen Zusammenwirken von Dichtkunst und Tonkunst dienstbar zu machen. Wir meinen mit „Tanzkunst“ natürlich nicht nur im engeren Sinne des Wortes die Versuche, das Ballett in einen logischen Zusammenhang mit der Handlung zu bringen und die Musik dazu charakteristisch und individuell zu gestalten, sondern im weiteren, Wagnerschen Sinne die Bemühungen auf dem Gebiete der Mimik, des Spiels und Vortrags. Gluck hat auch tatsächlich, soweit die zeitgenössischen Berichterstatter verlauten lassen, in den wenigen Vorstellungen, die seinem unmittelbaren Einfluß unterworfen waren, sowohl Chor als Solisten auf einen zuvor nur im Schauspiel bekannten Grad von innerer Teilnahme und äußerem Darstellungsvermögen gebracht. Jedenfalls aber dürfen wir Gluck, wenn nicht direkt so indirekt den Gedanken des Gesamtkunstwerkes zusprechen. Mit einer geradezu zwingenden Notwendigkeit kommen fast alle bedeutenderen Kritiker des Gluckschen Reformwerkes in irgendeiner Weise darauf zu reden. Es genügt hier, auf oft zitierte Aussprüche von Wieland, Herder, Lessing u. a. zu verweisen.

Die Verschmelzung von Arie und Rezitativ, d. h. die teilweise Verwischung ihrer Grenzen ist in der Tat ebensowenig das Werk Wagners wie Glucks. Peri und Caccini und häufig auch Lully schrieben schon in vorwiegend deklamierendem Stil ohne merkliches Hervortreten des Arioso, und auch in der Zeit vor Wagner schrieben Weber, Marschner, ja selbst Meyerbeer durchkomponierte Opernfinales und Szenen, die prinzipiell wenigstens vom „Holländer“ und „Tannhäuser“ nicht weit abstanden. In die Theorie aber ist der Grundsatz — ohne den Begründern der Oper zu nahe treten zu wollen — mit Entschiedenheit erst durch die beiden großen Reformatoren gekommen. Bei Gluck heißt er: „Ich bin der Meinung, daß man vermeiden soll, im Dialog einen zu großen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht ... den Gesang und das Feuer der Szene am unrechten Ort zu stören“, Wagner sagt („Ueber die Aufführung des ‚Tannhäuser‘“, Ges. Schr. V, S. 128): „Das bestimmte Aufhören des ‚Gesanges‘ und das bestimmte Einsetzen des sonst üblichen ‚Rezitatives‘, wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt“. Auch die Bedeutung und die Konsequenz dieser Maximen lassen sich in Parallele setzen: Gluck hat im Verfolge seiner Anschauung zwar nicht das „recitativo accompagnato“ erfunden, aber doch zuerst zum Stilprinzip erhoben und damit der dramatischen Komposition der Folgezeit den wesentlichsten Fingerzeig gegeben, Wagner ist letzten Endes mit eben demselben Prinzip zu seiner „unendlichen Melodie“ gelangt, unter deren Zeichen die ganze Moderne steht. Gluck focht gegen die Konzertoper der Neapolitaner, wie Wagner die allerdings nicht mit analogen Fehlern behaftete „Meyerbeer-Oper“ über den Haufen warf.

Die Ouvertüre ist der einzige Punkt der Gluckschen Reform, den Wagner als mit seinen Anschauungen übereinstimmend anerkennt, wenn er auch in seiner Abhandlung „Ueber die Ouvertüre“ vollständig ignoriert, daß Gluck ihm auch die theoretische Begründung vorausgenommen hatte. Oder kann man daran zweifeln, daß der Satz: „Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll“, gleichbedeutend ist mit dem Wagners: „Die höchste Auffassung bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche (Ges. Schr. I, S. 204)“? Der Unterschied ist nur der, daß dieser Gedanke, der uns heute so naheliegend erscheint, zu Glucks Zeiten das Ei des Kolumbus war, während er im 19. Jahrhundert durchaus nicht besonders originell wirkte. Aber wenn nicht die Erkenntnis, so wurde doch das Werk von Wagner anerkannt. Er rühmt (in der angegebenen Schrift) die Gluckschen Ouvertüren im allgemeinen und stellt im speziellen als eines der Musterbeispiele für sein Ideal „Iphigenie in Aulis“ hin. Wie schon oben angedeutet, möchte ich das Verdienst um die Entwicklung der Ouvertüre hier nicht gleichsetzen, sondern auf die Gefahr hin, Stockwagnerianern als sehr ketzerisch zu erscheinen, Gluck als den bedeutenderen bezeichnen. Gluck war wirklich neu und schuf mit seinem freien Orchesterprolog eine neue, von der stereo-

typen französischen und italienischen Ouvertüre gänzlich abweichende Form, R. Wagner stellte nur ein Ideal, das in den beliebten Potpourriouvertüren bis zur Unkenntlichkeit verblaßt war, wieder her und unterschied sich — wenigstens anfangs bis zum „Lohengrin" — nicht formal, sondern nur inhaltlich von eben diesen Potpourriouvertüren. Ob die Form der „Ring"-Ouvertüren, der bloßen Einführung in die erste Szene, durch die Wagner besonders Schule gemacht hat und die direkt zu dem neuerdings beliebten Anfangen ex abrupto geführt hat, ein besonders fruchtbarer Gedanken gewesen ist, muß hier dahingestellt bleiben.

Ein weiterer Berührungspunkt besteht auf dem Gebiete der Instrumentation. Gluck stellte auch hier zwei ziemlich neue Forderungen auf: 1. Das Orchester soll wenigstens einen bescheidenen Anteil am Ausmalen der Dichtung haben, d. h. es soll sich vom bloßen Begleiten des Gesanges emanzipieren und 2. die Instrumentation soll durch Ausnützung gewisser sinnlicher Klangwirkungen die Phantasie in der Vorstellung bestimmter Bilder unterstützen. Während sich die letztere Regel, die offensichtlich eine Annäherung an das Instrumentationsprinzip der Romantik verrät, nur aus der Praxis des Komponisten entnehmen läßt, hat die erstere ihren Ausdruck auch in der Vorrede zu „Alceste" gefunden: „Die Instrumente müssen immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaften angewendet werden". Das deckt sich im Grunde bereits mit der modernen Auffassung von der Stellung des Orchesters in der dramatischen Musik; Wagners: „Das moderne Orchester wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Anteil treten, daß es ... die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mitteilt" („Zukunftsmusik", Ges. Schr. VII, S. 130) besagt nichts anderes. Nur hat die Zeit, d. i. der technische Fortschritt trotz gleichbleibender Auffassung einen immensen graduellen Unterschied in der Ausführung bewirkt. Während Gluck sein Orchester nur leise und schüchtern mitreden läßt, verleiht ihm Wagner volle Gleichberechtigung und Richard Strauß läßt schon bei heftigen Gefühlsausbrüchen die schwache menschliche Stimme im mächtigen Schwalle der Instrumente untertauchen. Aber die Parallelität des Prinzips bleibt bestehen.

Wie aus einem Munde klingen auch die folgenden beiden Aussprüche: „Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen aufzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers dazu ebenso nötig als die Sonne den Schöpfungen der Natur" (Vorrede zu „Paris und Helena") und: „Es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte". („Ueber die Aufführung des ‚Tannhäuser'", Ges. Schr. V, S. 124.) Wollte man auf beiden Seiten die tiefsten Wurzeln dieser Sätze aufdecken, so erhielte man ein Doppelbild von seltener Aehnlichkeit. Hier nur einige Züge: Es ist nicht nur der gleiche, erbitterte Kampf um das Verständnis ihrer Reformmusik, der aus diesen Worten spricht, sondern allgemein überhaupt ihre Erkenntnis, für die sie beide noch heftig zu streiten hatten, daß die Interpretation für das Verständnis eines Musikwerkes und insbesondere neuartiger Musik etwas ungeheuer Wichtiges sei. Dadurch brachten Gluck und Wagner es dazu, in gleichem Sinne epochemachend in der Geschichte des Dirigierens dazustehen. Gluck focht allerdings den Zeitverhältnissen entsprechend mehr für seine eigene Sache, während Wagner zumeist für die Allgemeinheit wirkte, dafür hat Gluck viel kategorischer, stürmischer als sein Nachfolger die Forderung aufgestellt, die für den Dirigentenberuf den Anbruch der Neuzeit bedeutet: „Während der Aufführung ist der Kapellmeister unumschränkter Alleinherrscher über Alles!" In wie vielfacher Beziehung dieser Kampf noch Aehnlichkeiten aufwies, besonders auf dem gleichen Boden Paris, wollen wir beiseite lassen. Ein wesentlicher Unterschied war freilich der, daß Gluck stets Herr über die Intrigen blieb, während ihnen Wagner zumeist unterlag.

Schließlich noch eine kleine Parallele von besonderem Reiz! Auch auf einem Gebiete, das als ausschließliche Domäne des Bayreuther Meisters gilt, in der Betonung des germanisch-nationalen Elements, der Erschaffung des nationalen deutschen Musikdramas, ist Gluck der Vorandeuter des Gedankens gewesen. Es ist ja wohl Tatsache, daß Gluck außer den paar Klopstockschen Oden überhaupt keine deutschen Texte komponiert hat, aber Reichardt und Schubart berichten uns übereinstimmend, daß Gluck beim Komponieren der „Hermannschlacht" von Klopstock die Erschaffung eines nationalen deutschen Musikdramas zum Ziele gehabt hätte. Die „Hermannschlacht" ist freilich nie niedergeschrieben worden, doch war sie im Geiste ihres Schöpfers vollständig fertig — Gluck fing immer erst zu schreiben an, wenn ein Werk in seinem Kopfe vollendet war — und die Zeugen ihrer Entstehung erzählen, daß sie „das herrlichste Musikdrama geworden wäre, das die Deutschen je gesehen". So belanglos dieser Zug in Wirklichkeit ist, man sieht doch auch hier: „Nil novi sub solo!", denn wenn der 73jährige Greis nicht über seinem letzten Werke gestorben wäre, — —!

Es ist Zeit, daß wir hier abschließen. Die Hauptpunkte der Prinzipien unserer Musikdramatiker haben wir im vorstehenden Rundblick durchgemustert und einander gegenübergestellt, zu einer Betrachtung unwesentlicher Einzelheiten fehlt Raum und Interesse. Wir wollen aber nicht mit dem billigen „Nil novi sub solo!" und der scherzweise in Gedankenstrichen verschwiegenen Schlußfolgerung unsere Betrachtung ausklingen lassen, denn das wäre eine krasse Ungerechtigkeit gegen das viele Neue und Originelle in Wagners Wort und Tat. Unsere Absicht war nur, gegen die übliche Unterschätzung Glucks Protest einzulegen. Gluck hat nicht sein ganzes Leben an eine so unwichtige Bagatelle gehängt, wie es der Kampf gegen die Tyrannei der Sänger allein gewesen wäre, sondern er hat der Oper fast in jeder Beziehung neue, ernstere Ziele aufgefunden. Und da seine Auffassung von der Bestimmung der Oper sich noch mehr mit der Wagnerschen deckt, als seine Werke mit denen des späteren Meisters, muß er ebenso musiktheoretisch wie musikgeschichtlich als sein Vorläufer anerkannt werden.

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Groß, J. B., op. 8: Divertissement (m.). 1.50 M.
— op. 12: Rhapsodies (ms.). André, 2.50 M.
— op. 26: Pièces lyriques (m.). André, 2.50 M.
— op. 32: Serenade. 2 M.
— op. 33: Rhapsodies. 4 M.
— op. 40: Ballade (ss.). Meyer, 3.50 M.
Eine dankbare Aufgabe für fertige Spieler. Großzügig und reich ausgestattet.

Güth, J. L., op. 42: Frühlingslied (l.). Aibl, 1.80 M.
Leichte Ware.

Gulbins, M., op. 14: 4 Stücke mit Orgel (m..) Leuckart, 3 M.
Ohne Besonderheit.

Hamerik, A., op. 27: Konzertromanze mit Orchester (s.). André, 2 M.
Stimmungsvoll, fein, mit schönem Aufschwung im Mittelsatze.

Hartog, E. de, op. 53: Impromptu, Mazurka (m.—s.). Kistner, 1.50 M.
Nicht allzu anregend.

Heberlein, H., op. 10: Spinnerlied (l.). André, 2 M.
Eine schlichte Melodie, getragen von der lebhaft dahinsurrenden Klavierbegleitung.

Heberlein, H., op. 27: Fantaisie hongroise mit Orchester (s.). André, 2.50 M.
Kommt nicht recht zu bedeutender Wirkung.
— op. 32: Hexentanz (s.). André, 3 M.
Sehr charakteristisch und als virtuoses Vortragsstück zündend.
Hegner, A., op. 2: Romanze. Breitkopf & Härtel.
Ein gutes Stück für angehende Spieler.
— op. 3: Elegie. Breitkopf & Härtel, 1.50 M.
— op. 20: Suite. Breitkopf & Härtel, 3.50 M.
— op. 24: Devotion. Breitkopf & Härtel, 1.30 M.
Hegyesi, L., op. 5: Czardas (s.). Spira, 1.30 M.
Feuriger Satz von bester Wirkung.
— op. 9: Slavische Melodien und Spanische Serenata. Hansen, 4 M.
Sehr empfindungsvoll und bei gutem Vortrage wirksam.
— op. 12: Nocturne und Ständchen (ms.). André, 3.60 M.
Hübsch erfunden, zum Vortrag wohl geeignet.
Henriques, R., op. 1: Romance und Capriccietto. Kahnt, 2.50 M.
Einfache und anspruchslose, ungesucht melodiöse Stücke.
— op. 4: Albumblatt (m.). Kistner, 1.70 M.
Feinsinnig, schön melodisch und schlicht inniges Stück.
Henselt, A., op. 14: Duo (ms.). Spina, 4 M.
Eine Art freier Fantasie von lieblicher Wirkung bei gutem Vortrage.
Herbert, V., op. 3: Suite. 7.50 M.
Herzogenberg, H. v., op. 12: Duo (m.). Fritzsch, 4 M.
Wenig anmutende, im Gegensatz zu den Sonaten des Meisters nicht fesselnde Stücke.
Heubner, K.: 3 Stücke (m.). Rieter-Biedermann, 4.50 M.
Weit ab vom Gewöhnlichen liegende, aber nicht gerade hervorstechende Musik.
Hiller, F.: Serenade (m.—s.). Kistner, 4.50 M. Preludio, Arrioso, Capriccietto, Elegia, Rondino.
Charaktervoll in allen seinen Sätzen, wohlklingend und geschickt gesetzt.
Hiller, H.: 2 geistliche Stücke mit Orgel (m.). Hug.
Ganz einfach, aber gut klingend.
Hofmann, H., op. 63: Serenade (m.). Breitkopf & Härtel, 4.50 M.
In 5 Sätzen mit einem reizenden, einfachen Gavottenschluß. Ist ein melodiöses, musikalisch ansprechendes Werk des feinsinnigen Meisters.
— op. 48: Romanze (m.). Ries, 1.50 M.
Schön und blühend, stark empfunden.
Hoffmann, L., op. 19: Rondo (ms.). Berens, 3 M.
Etwas trocken und steif.
— op. 20: Romanze. 1.20 M.
Huber, H., op. 30: 2 Romanzen (m.).
Höchst besondere, vornehme und schöne Stücke. Wer die erste Romanze gehört hat, vergißt sie nicht wieder. Ob der Anklang an Schumann absichtlich oder zufällig ist, bleibt dabei gleichgültig. Jedenfalls hat H. das Verdienst, eine auch bei Schumann vorkommende Phrase in wundervoller Weise für die beiden um die Wette singenden Instrumente verwendet zu haben.
— op. 89: Suite (m.—s.).
Auch dieses Werk strahlt von Feinheit und guter Erfindung. Sie ist lange nicht so bekannt, als sie es verdiente.
Jacobi, M., op. 31: Romanze (l.). Heinrichshofen, 1.50 M.
— op. 39: Preghiera und Serenata (l.—m.). Heinrichshofen, 3.20 M.
Zwei hübsche Vortragsstücke, das erste eine schlichte, sinnige Melodie, das andere ein reizend anmutiges Stück, das seiner Wirkung sicher ist.
Jacobowsky, K., op. 6: Russisch. Junne, 1.25 M.
— op. 9: Souvenir de Jassy. Junne, 2 M.
Jensen, G., op. 8: 5 kleine Stücke (l.). Rühle, 2.50 M.
Musikalisch anregend, zur Fortbildung geeignet.
Jeral, W., op. 6: 2 Stücke (s.). Rahter, 3.60 M.
Eigenartige melodische Erfindung und hübscher Klangsinn zeichnen diese Stücke aus. Der Zigeunertanz ist blendend bei gutem Vortrag. Er nutzt alle nur denkbaren Klangfarben des Violoncellos aus.
— op. 7: 2 Stücke (s.—m.). Rahter, 3.60 M.
Hierin eine hübsche, zierliche Gavotte mit wirksamer Begleitung.
— op. 8: Romanze (m.). Rahter, 1.20 M.
Hübsches Vortragsstück.
— op. 9: 2 Stücke (m.—s.). Rahter, 1.20 M.
Die Polonaise fantastique ist mit Schwierigkeiten gespickt, bei gutem Vortrag zündend.
— op. 11: Legende Intermezzo. Universal-Edition, 3 M.
— op. 12: Danse exotique. Universal-Edition, 2 M.
d'Indy, V., op. 19: Lied (ms.). 1.50 Frcs.
— op. 55: Choral varié. Durand, 2.80 Frcs.
Jonas, E., op. 20: Suite. Junne, 4.50 M.
— op. 70: Mazurka. 1.50 M.
Juon, P., Märchen. 2 M.
Kaan, H. v., op. 12: 3 Stücke (m.). Rahter, 3.50 M.
— op. 25: Serenade (m.). Rahter, 1.80 M.
Kahn, R., op. 25: 3 Stücke (m.). Leuckart, 5.50 M.
Feine, gelegentlich zu spielende Augenblicksbilder. Am wirksamsten ist die Serenata.
Kaiser, R., op. 6: Romanze (l.). Ebersw.-Kaiser, 2 M.
— op. 28: Nachtgesang mit Orgel (l.). Ebersw.-Kaiser, 1.75 M.
Leichte Stücke für den Unterricht.
Kalliwoda, J., op. 24: Rondo concertant. Peters, 3.50 M.
In veralteter Weise gesetztes, viel verziertes Werk.
Kaun, H., op. 35: Gesangsszene mit Orchester (s.). Rahter, 2 M.
Sehr anregend, von mannigfacher Empfindung. Reich ausgestattet und harmonisch besonders fesselnd.
Kiel, F., op. 9: 4 Melodien (m.). Peters, 4 M.
Feinste Kunst im reinen Kammerstil. Das Adagio hat stellenweise fast Beethovensche Größe.
— op. 11: Reisebilder (m.—s.). Peters, 10 M.
Entzückende Kabinettstücke des Kammerstiles. Das Klavier ist ebenso wichtig wie das Violoncello, stellenweise sogar recht schwer. Sie verdienten häufiger in Kammermusiken vorgetragen zu werden.
— op. 12: 3 Stücke (m.—s.). Simrock, 6 M.
Aus diesen überaus feinen Augenblicksbildern ist das Allegretto in ungarischem Charakter besonders hervorzuheben.
— op. 69: 3 Romanzen (s.). Bote & Bock, 4 M.
Etwas trocken, nicht so erfindungsreich als die übrigen Stücke.
Kirchner, Th., op. 79: 8 Stücke (m.). Hofmeister, 10 M.
Sehr feine, von Anmut und Klangreiz getragene Stücke eines großen Meisters der kleinen Form.
Klengel, J. Vereint leichtes Schaffen mit großer Gediegenheit des Satzes und natürlich bester Behandlung der Violoncellstimme, ohne daß die Klavierbegleitung zu kurz käme.
— op. 1: Suite (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 2 M.
Im alten Stil. Edel und einfach.
— op. 2: 3 Stücke. Breitkopf & Härtel.
— op. 3: Capriccio. Breitkopf & Härtel.
— op. 6: Scherzo. Breitkopf & Härtel.
— op. 7: Concertino (m.). Breitkopf & Härtel, 4.50 M.
Ein liebenswürdiges, ungesuchtes, reizendes Werk.
— op. 8: Intermezzo.
— op. 9: Notturno (s.). Breitkopf & Härtel, 2 M.
Reizendes, wirkungsvolles Stück.
— op. 10: Konzertstück (m.). Breitkopf & Härtel, 5 M.
Mit sehr hübschem Mittelsatze.
— op. 11: 6 Stücke. Breitkopf & Härtel.
— op. 12: Polonaise. Breitkopf & Härtel.
— op. 13: Gavotte. Breitkopf & Härtel, 2 M.
— op. 14: Mazurka.

Klengel, J., op. 16: Konzertetüde (ss.). Breitkopf & Härtel. Sehr dankbares, freilich schweres Stück.
— op. 17: Humoreske.
— op. 18: Tarantelle.
— op. 19: Variationen (ss.). Breitkopf & Härtel, 3 M. Virtuos gehalten. Geistvoll und anregend.
— op. 26: 6 Stücke. Breitkopf & Härtel, 4.50 M. Hierin das reizende, vielgespielte Wiegenlied.
— op. 27: Caprice. Breitkopf & Härtel, 1.50 M.
— op. 29: 6 Stücke. Breitkopf & Härtel, 1.50 M.
— op. 32: Sarabande. Breitkopf & Härtel, 1.50 M.
— op. 40: Suite (s.—ss.). Breitkopf & Härtel, 3.60 M. Dem Violoncello auf den Leib geschrieben, aber besonders im letzten Satz recht schwer. Die Entrada spannt die Erwartung. Sehr hübsch und ansprechend sind das Arioso, sowie das Scherzo-Menuett. Vornehm wirkt die Sarabande. Das Klavier hat bedeutenden Anteil am Ganzen.
— op. 41: Concertino (ms.). Breitkopf & Härtel, 3.60 M. Flüssig und dankbar, von bester Form.
— op. 44: 6 Stücke. Breitkopf & Härtel, 4.50 M.
— op. 46: Concertino (ms.). Breitkopf & Härtel, 3 M. Aeußerst gefällig und natürlich erfunden.
Kletzer, F., op. 7: Ungarische Rhapsodie (ms.). Kahnt, 2 M.
— op. 9: Erinnerung an Pesth (ms.). Kahnt, 2 M. Flotte Vortragsstücke in ungarischer Weise.
— op. 11: Souvenir de Gluck. 1.50 M.
— op. 12: Lettische Lieder. 2 M.
— op. 14: Fantasie über russische Lieder. Kahnt, 3 M.
— op. 16: Capriccio. Kahnt, 2.25 M.
— op. 19: 3 Charakterstücke. Kahnt, 5 M.
— op. 20: Adagio (l.). Kahnt, 1.25 M. Hübsches Vortragsstück.
— op. 24: Zigeunerweisen (s.). Kahnt, 1.50 M. Der Violinschlüssel ist hier augenscheinlich eine Oktave tiefer zu spielen gedacht als er sonst heute für das Violoncell gebraucht wird.
Kousnetzoff, A., op. 3: Caprice. Rahter, 3 M.
— op. 4: Au berceau (m.). Rahter, 1 M. Aeußerst einschmeichelnd und reizvoll.
— op. 5: Un récit (s.). Rahter, 1.80 M. Weiche, schöne Melodie. Harmonisch sehr warme Begleitung.
— op. 7: Idylle (m.). Rahter, 1.80 M.
— op. 10: Le regret (l.). Rahter, 1.50 M. Mit weichem Tone vorzutragen.
— op. 12: Romance s. par. (m.). Rahter, 1.20 M.
Koch, F. E., op. 1: 3 Novelletten (m.). Präger & M., 4.50 M. Hierbei eine sehr hübsche flüchtige Humoreske.
— op. 2: Variationen über ein deutsches Lied. 2.30 M.
— op. 11: 4 Tanzstücke (ms.). Simrock, 4 M. Sehr hübsche, schlichte Stücke, gewählt in Form und Inhalt.
— op. 14: 4 lyrische Stücke (l.—m.). Rieter-Biedermann, 2.50 M. Ganz einfache, aber hübsch erfundene Stimmungsbilder.
— op. 17: 3 Charakterstücke (m.—s.). Aibl, 4.80 M. Vornehm und gut gesetzt, dazu frisch erfunden.
Kronke, E., op. 24: Suite. Steingräber, 6 M.
Kummer, F. A. Die Kummerschen Werke haben sämtlich den Vorzug, für das Violoncello vorzüglich gesetzt zu sein. Große Sanglichkeit zeichnet sie aus, während sie Tiefe und Bedeutung vermissen lassen. In mancher Beziehung sind sie Bériots Violinwerken zu vergleichen.
— op. 9: Divertissement über die „Stumme". 1.50 M.
— op. 10: Adagio und Variationen. 1.25 M.
— op. 26: Fantasie über „Robert den Teufel" und ein Orig.-Thema von Molique. Hofmeister, 2.50 M.
— op. 30: Souvenir de la Suisse, Concertino (s.). Hofmeister, 2.50 M. Gute Vortrag- und Flageolettübung.
Kummer, F. A., op. 36: Pièce fantastique mit Orchester (s.). Hofmeister, 2 M. Zum Unterricht sehr geeignet. Dreisätziges Konzertstück.
— op. 56: Große Fantasie über russische Themen mit Orchester (s.). Hofmeister, 2 M. Dankbares Vortragsstück in älterem Geschmack.
— op. 62: Introduktion und Variation über ein Bellinisches Thema, Andante und Rondo über ein Donizettisches Thema. 3 M.
— op. 64: Introduktion und Rondo über Lucrezia Borgia. 2.25 M.
— op. 72: La cantilena, Elegie (s.). Hofmeister, 1 M. Gute Uebung in gesanglichem, geschmackvoll verziertem Spiel.
— op. 80: Caprice über 4 schottische Melodien (s.). Hofmeister, 3 M.; Universal-Edition, 1.20 M. Gleich op. 36 und 56 ein sehr dankbares Stück. Es macht beide Hände frei und gewöhnt an geschickten Vortrag.
— op. 82: Notturno über ein Lied von Proch. 1 M.
— op. 86: Les arpèges ou le trémolo sur un thème de Beethoven (ss.). Hofmeister, 1.50 M. Ein mit Schwierigkeit gespicktes Fantasiestück über den Mittelsatz der Beethovenschen Kreutzer-Sonate.
— op. 96: Fleurs de Salon: 4 Melodien. 3 M.
— op. 111: Andante serioso und Marche funèbre. 2 M.
— op. 115: Les soirées du nord, 8 Fantasien über russische und böhmische Weisen. 11 M.
— op. 119: Pièces de salon, Abendempfindung über Schmerz und Heiterkeit. 1.75 M.
— op. 157: Capriccio über ungarische Motive (s.). André, 3.50 M.
Krug, A., op. 47: 3 Skizzen (m.—s.). Steingräber, 3 M.
— op. 60: Romanze mit Orchester (m.). Leuckart, 2 M. Diese sehr schönen Werke sind leider in Violoncellistenkreisen wenig bekannt geworden. Es handelt sich um besonders feinsinnige Musik. Ein allerliebstes Aquarellbild ist das Stück „Der Hirte bläst im Mondenschein", während die Romanze, von edlem Ausdruck beseelt, ein sehr dankbares Vortragsstück ist.
Lach, A.: Polonaise, Romanze, Gavotte, Andante (m.—s.) Doblinger, 7.20 M. Dankbare, wenn auch nicht bedeutende Stücke.
Lachner, F., op. 140: Suite. Ries & Erler, 4 M.
Lachner, J., op. 83: 3 Charakterstücke (m.). 5.30 M. Gut gesetzte, aber schon etwas verblaßte Musikstücke.
Lachner, V.: Pièces caractéristiques (ms.). Schott, 10 M. In verschiedensten Stimmungen gehaltene hübsche Stücke.
— op. 65: 6 deutsche Tanzweisen (ms.). Leuckart, 2.50 M. Ueberaus schöne, anmutvolle, noch jetzt in Jugendfrische strahlende, in ihrer sinnigen Art hoch meisterliche Stücke, die Schuberts Ländlern an die Seite zu setzen sind.
Lahée, H.: Suite 1—6. Schott, 5.75 M.
Lalo, E., op. 14: Chanson villageoise (l.). Senff, 1.50 M. Sehr hübsches, fein empfundenes Stück.
Lazarus, E., op. 72: Elegie. Universal-Edition, 1.20 M.
Lewandowsky, M., op. 3: 2 Stücke (l. u. m.). André, 3.80 M. Das erste Stück, ein Andante cantabile, zeigt ausgesprochene Melodiebildung und Eigenart, die bis zum Ende gewahrt bleibt, das andere, Andante quasi allegretto, fällt dagegen ab, ist trocken und wenig klangvoll gesetzt.
Lange, S. de, op. 38: Adagio und Tarantelle (s.). 3 M.
— op. 46: 2 Stücke (m.). 2.50 M.
Laurischkus, M., op. 3: 2 Stücke. 1.50 M.
— op. 12: 12 kleine Stücke (l.). Rahter, 4 M.
— op. 15: Walzermelodien (s.). Rahter, 4 M. Für Klavier und Violoncello gleich schwer. Bei guter Ausführung von musikalisch trefflicher Wirkung.

Leoncavallo, R.: Serenade (m.). Brockhaus, 2 M.

Macht eine gewisse Wirkung durch die südliche Leidenschaft des Gesanglichen. Musikalisch ausgesucht ist das Stück nicht.

Lindner, A., op. 21: Chant d'amour. Litolff, 2 M.

Einfaches Gesangstück.

— op. 26: 6 Stücke. Nagel, 5 M.

— op. 29: Der Savoyardenknabe, Humoreske. Nagel, 1.75 M.

— op. 33: 2 Salonstücke. 3 M.

Liszt, F.: Romance oubliée (m.). Simon, 2 M.

Liszt hat dies wundervolle Klavierstück auch für das Violoncello gesetzt. Diese Eigen-Uebertragung bereichert die Violoncelloliteratur um ein sehr schönes, von feiner Stimmung getragenes Werk.

Litolff, H., op. 91: Serenade. Litolff, 1.50 M.

Graziös-melodisches, einfaches Stück, das wohl zu empfehlen ist. In der Form gehört es der älteren Zeit an.

Lübeck, L., op. 9: Mazurka. 1 M.

— op. 12: Valse-caprice. Junne, 2 M.

— op. 13: Andante serioso. Junne, 1.25 M.

— op. 19: 2 Stücke. Steingräber, 3 M.

(Fortsetzung folgt.)

Die Amsel.

Eine ornithologisch-musikalische Plauderei.

Von PHILIPP GEORGE (Wiesbaden).

Vor mehreren Jahren entspann sich in einem der Wiesbadener Tageblätter über die Nützlichkeit und Schädlichkeit der Amsel ein heftiger Streit, in dem schließlich der Tierschutzverein mit seinen, nicht nur wohlwollenden, sondern auch sachlich richtigen Ansichten über die ganz belanglose Schädlichkeit dieses, schon in seinem Aeußern und ganzen Gebaren so anspruchslosen Stadtanlagen- und Waldbewohners bei allen urteilsfähigen Tierfreunden Beifall fand.

Der Verfasser des Nachfolgenden hat sich seit April 1907 und 1908 (der Artikel ist im März 1909 geschrieben worden) auf seinen Spaziergängen in Stadt und Wald mit dem schwarzgerockten Orangegelbschnabel, der Amsel, in musikalischer Richtung beschäftigt — und es ist erstaunlich, welche Fülle interessanter Beobachtungen hiebei gemacht —, welche fast unerschöpfliche Quelle musikalischer Genüsse entdeckt werden konnten.

Die nachfolgenden Betrachtungen stützten sich also auf ca. 150—160 in den Jahren 1907, 1908, 1909 gesammelte „A m s e l r u f e" (so sollen sie zunächst genannt werden). Die Sammlung wurde gelegentlich in den späteren Jahren vereinzelt noch fortgesetzt und sie hat das Ergebnis der ersten Beobachtungen vollauf bestätigt.

Die Plätze, an denen diese „Amselrufe" zufällig gesammelt wurden und an denen sie mit wenig Unterbrechungen, je nach Witterung — vereinzelt schon im Februar und März, am lebhaftesten an schönen, aber auch an regnerisch-warmen Tagen der Monate April, Mai und Juni unmittelbar vor oder nach Sonnenaufgang, zu den anderen Tageszeiten vereinzelt, gehört werden können, sind nicht allein in der Einsamkeit der Wälder (hier sind sie allerdings am schönsten und interessantesten), sondern in allen Anlagen der Stadt, wo sich Bäume befinden.

Aber auch mitten im Straßenlärm und Menschengewoge, in nächster Nähe lärmender Militärmusik steht der Schwarzrock auf dem Ast eines hohen Baumes, auf einer Telegraphen- oder Telephonstange, auf der Spitze einer architektonischen Villenverzierung und pfeift seine jahrtausendalten, wohlklingenden Rufe in die Luft. Und wenn er so ruhig dasteht, unbekümmert um alles, was um ihn vorgeht, könnte man ihn für einen mitten im Menschengewühl vereinsamten, seinen Gedanken nachhängenden Philosophen halten, der von seinem erhabenen Standpunkt aus durch Pfeifen zu verstehen gibt, daß ihm das alles unten bekannt und infolgedessen gleichgültig ist. Verdreht der Vogel aber nach jedem wohlgelungenen Ruf anmutig und kokett das Köpfchen und die Aeugelchen nach allen Richtungen, als wolle er Anerkennung ernten, daß er seine Sache gut gemacht habe — oder als wolle er graziös danken, daß ihm aufmerksam und verständig zugehört wurde, so könnte man zu der Ansicht kommen, daß man einen ganz exzellenten Musiker und lyrischen Sänger, ja sogar einen, wenn auch vielleicht unfreiwilligen Komiker vor sich hat, der vor allem wegen seines Gesanges die größte Achtung —, auf alle Fälle aber auch Schonung und Nachsicht dann verdient, wenn er vielleicht kurz vorher in einem der benachbarten Nutzgärten eine leckere Erdbeere angepickt oder gar ganz verzehrt haben sollte. — Die Gewohnheit der Amsel, beim Gesang immer auf derselben Stelle der einmal gewählten Plätze zu stehen, ermöglicht deren ständige und untrügliche Beobachtung. So konnte der Vogel (Beispiel No. I 1909) während zweier „Amselkonzertsaisonen" immer an derselben Stelle als alter Freund im Walde begrüßt werden. Im zweiten Jahre war er aber, nach längerer Abwesenheit des Verfassers verschwunden und wurde auch seitdem nicht mehr gehört. Auf Grund persönlicher Beobachtungen und Erlebnisse konnte geschlossen werden, daß der Vogel entweder gefangen oder, noch wahrscheinlicher, mit andern an einem Futterplatz abgeschossen wurde. —

Die Stimme der Amsel ist leicht erkennbar. Bei den meisten ein Mittelding zwischen Piccolo und Flöte. Der Gesang mancher, wie es scheint, älterer Vögel hat eine weiche, satte Klangfarbe, besonders in den tieferen Tönen, und in einzelnen Rufen ist das Timbre ausgesprochen das der Flöte.

Die sehr wohllautende Stimme, die scheinbar nicht mehr als ein mäßiges Mezzoforte entfaltet, ist für den aufmerksamen Hörer mitten im Straßenlärm noch auf 30—50 m Entfernung gut unterscheidbar; im stillen Wald hat sie, je nach Windrichtung, Dichtigkeit und Gelände eine Tragfähigkeit von 300—500—1000 m; es entspricht dies ungefähr dem Umfang des Geländes, in dem sich der Vogel nach den Beobachtungen des Verfassers gewohnheitsmäßig aufhält. Selten wird sein Ruf im Wald durch das Zwitschern von den vielen anderen Vogelplauderstimmchen mäßig gedeckt; — er selbst, als geborener Konzertsolist, dominiert und steht auch, wie der Solist auf dem Podium — immer in thronender Höhe und niemals in nächster Nähe einer anderen Amsel. (Auf dem Boden oder im kleinen Untergehölz zwitschert er nur.)

Als Sänger und Musiker ist der Vogel eigenartig und selbständig mit einer bei der übrigen sangesfrohen Vogelwelt nicht mehr anzutreffenden Mannigfaltigkeit der Originalität. (Einzelne interessante Tonfolgen sind ja auch bei andern Vögeln zu hören, aber es sind fast immer die gleichen.) Die Intonation ist stets rein; die Rufe bestehen stets aus mehreren Tönen, welche musikalisch korrekt aufeinanderfolgen. Die Tonfolgen bilden ausgesprochen abgegrenzte, durchaus gut sangbare, wenn auch kurze Melodien aus 2—8 und noch mehr Tönen. Diese Melodien, obgleich manchmal etwas fremdartig, vom Herkömmlichen oder zu Erwartenden abweichend, tragen einen ausgeprägt deutschen Charakter und erinnern nicht selten an Volksweisen und an Einzelmotive selbst unserer größten alten klassischen Komponisten.

In den meisten Fällen ist die Abgrenzung der Motive, wie sie der Vogel selbst gibt, für die Taktart, in welcher notiert werden will, maßgebend (vergl. die Notenbeispiele).

Die Einteilung der Melodie in Einzelmotive hängt bei dem Vogel neben dem vorhandenen Rhythmusgefühl, jedenfalls auch mit dem Atmen zusammen und ist von diesem abhängig; aber nur äußerst selten ist der Sänger so unwirtschaftlich, daß er ein M o t i v nicht vollenden kann, weil ihn der Atem ausläßt. — Die Einzelmotive bestehen aus 2, 3, 5, 8 und mehr Tönen; sie bilden wiederum im Zusammenhang Sätze, die sich sehr häufig durch den Tonfall am Ende, gegenseitig wie Frage und Antwort und umgekehrt verhalten. Ist aber der Vogel ungestört im richtigen Plaudern, so reiht er wohl acht und noch mehr verschiedene Einzelmotive in kurzen Pausen, zwar etwas im einzelnen geändert, aber ganz musikalisch logisch aneinander, die sich bei genauer Notierung und entsprechender Einteilung als eine in sich folgerichtig im Zusammenhang stehende, wenn auch melodisch nicht ganz ausgeglichene und etwas abgehackt vorgetragene Periode erkennen lassen. (Beispiele Periode I und II.) Selbstverständlich sind auch m e h r oder w e n i g e r musikalisch veranlagte Sänger zu beobachten.

Die Einzelmotive bewegen sich bei den meisten unserer Sänger in den Tönen der G dur-Tonleiter, doch kommt auch g moll, F dur und A dur, a moll vor; jedenfalls lassen sich auch noch andere vom Grundton g nicht allzu weit entfernte Tonarten feststellen. Manchmal bewegt sich auch die Tonfolge auf einem, von den vorstehenden Tonarten auf- oder abwärts detonierenden Grundton. Dieser Wechsel, wenn bei einem und demselben Vogel beobachtet, beruht vielleicht auf physischen Aenderungen der Stimmbänder, wie Ermüdung, Mutierung.

Die Einzelmotive beginnen mit allen Tönen des Dreiklangs, nur mit der Oktave sehr selten; sie bewegen sich im allgemeinen, rhythmisch verändert in den arpeggierten Intervallen des Dreiklangs und schließen auch mit jedem Ton des Dreiklangs, inklusive Oktave; auch die Sexte kommt als Schlußton vor; innerhalb der Motive treten, jedoch nicht allzuhäufig, Sekunden- und Quartschritte auf; ein Septimensprung konnte e i n m a l, und in demselben Ruf mußte kopfschüttelnd zweimal der Tritonus mit dem Sekundenschritt *h a* am Schluß notiert werden: Natura facit saltum! (A. Allgemeine Beispiele 1, 2,

3, 3a, 3b.) — Auch der Sprung in die None kam einmal vor. (B. Spezielle Beispiele IV.)

Und nun kommt das Merkwürdigste an den musikalischen Leistungen unseres Sängers: Jeder Vogel hat seine eigenen Motive und verfügt, besonders wenn er älter ist, über ein ziemliches Repertoire von Einzelmotiven, die er in immer wieder anderer Form bringt. Dazwischen schiebt er auch neue, mit den variierten nicht verwandte Motive ein und wechselt sogar hiebei die Tonart. — Stets aber kehren bei jedem Vogel bestimmte und besonders schöne und charakteristische Motive in ein und derselben Tonart wieder; diese bevorzugt er bei seinem Gesang, man erkennt ihn daran unter anderen heraus und — kann sie getrost als seine „Leitmotive“ bezeichnen. — Aehnlichkeiten sind allerdings nicht ausgeschlossen; bei benachbarten Vögeln lassen sie sicher Nestgemeinschaft, also Vererbung, oder Nachahmung der Eltern vermuten.

Nicht weniger sonderbar klingt es vielleicht, wenn behauptet wird, bei einem Vogel eine Erweiterung und Vervollkommnung der Melodienmotive, gewissermaßen mit Schulung der Stimme beobachtet und festgestellt zu haben. Bei diesem Vogel (der sich gewohnheitsmäßig bei seinem Gesang auf einem dürren Ast einer aus Niederholz hoch emporragenden Eiche stets an derselben Stelle aufhielt, konnte im April und Mai 1908 ein äußerst dürftiges Motiv *g h d*¹ (Viertel oder Achtel) unzählige Male gehört und notiert werden. Noch im Mai des gleichen Jahres wurde es erweitert durch Anfügung des *h* und lautete: *g h, d*¹ *h*; wenige Wochen später lautete es: *g h d*¹ *h*, — *g c*¹ *e*¹ (B. Spezielle Beispiele I 1908); es waren also 2 Takte und 2 Einzelmotive zu einer Melodie zusammengefaßt.

Im April 1909 wurde nun dasselbe Motiv in anderer sehr schöner Form gehört (Beispiel I 1909).

Wenige Tage später hatte nun dieser Vogel den letzten, die Melodie ganz gut abschließenden Ton *d*¹ mit deutlicher Detonierung durch *es*¹ (oder über *dis*¹) nach *e*¹ getrieben, aber die Melodie lautete *f a d*¹ *a e*¹. Es war gerade, als wollte er auf diesem Wege die Oktave *f*, die er noch in keinem seiner sonstigen Motive hatte hören lassen, erreichen. Der Phantasie kommt nun der Gedanke, daß der Sänger, weil ihm die Oktave *g*¹ in G dur im ersten Motiv *g h d*¹ schon unerreichbar schien, das ganze Motiv mit der Einschaltung eines die Erreichung erleichternden Sprunges nach F dur transponiert hat. Doch kann dies, wie schon erwähnt, auch in physischer Aenderung der Stimmittel (Mutierung) begründet sein. Bei diesen Uebungen hörte es sich nun manchmal urdrollig und possierlich an, wenn den Sänger, infolge der derzeitigen Unzulänglichkeit seiner Stimmittel, manchmal bei einem Ton, den er sonst gut erreichte, doch Puste oder Gedächtnis, oder als leichtsinnigen Schüler die Aufmerksamkeit ausließ und ihm das bis zum *d*¹ korrekt durchgeführte Motiv beim Sprung vom *a* zum *e*¹ umschlug, das *e*¹ mißlang und er das Motiv statt mit *e*¹, mit einem detonierenden sinkenden Ton ungefähr in der Nähe von *h* oder *a* schloß und dann nach einer kurzen Pause einen mit dem Motiv nicht zusammenhängenden tieferen Ton, gleichsam als suche er von neuem den Faden, nachschleifte. Diese Wendung hat oft großen Spaß bereitet. — Außerdem hatte dieser Vogel noch mehrere Motive, darunter eines, das zwar abgerundet und rhythmisch gut hörbar, aber in seiner Tonfolge sehr schwer zu unterscheiden und zu fixieren war, sich in undeutlich zusammengeschliffenen Tönen vom Ton *d*¹ (Ansatz), diesen kurz streifend, bis zum *h* abwärts und von diesem zum *e*¹ aufwärts bewegte. Alle Notierungen, die versucht wurden, erwiesen sich als nicht hinlängliche Nachahmungen; doch war von Tag zu Tag zu erkennen, daß das Motiv sich deutlicher gestaltete. Aehnliches konnte bis jetzt noch bei keinem andern Vogel beobachtet werden und ist vielleicht überhaupt selten (Beispiel e).

Sehr viele Vögel hängen ihren Motiven manchmal noch einen der Tonart fremden Ton an, und schieben ein kurzes Motiv in einer tieferen Tonart mit satterer Klangfarbe ein. — Oft verlängern sie das abgeschlossene Motiv mit einem eigentümlichen Zwitschern, Girren und Gurren, das, weil es leiser gegeben wird, überhört wird. Aber gerade auf dieses sei die Aufmerksamkeit des musikalischen Naturfreundes gelenkt; es ist höchst anmutig und unterhaltend. Man könnte es wegen des fragenden oder zustimmenden Tonfalls als zum Motiv gehöriges Anhängsel betrachten. Drei solcher Anhängsel reizten zu großer Heiterkeit: Das eine hatte einen höchst ärgerlichen Charakter und hörte sich an, wie schlecht unterdrückte, halblaute Verwünschungen eines Menschen, der sich soeben die Finger verbrannt hat — das andere, wie das Verlegenheitsräuspern eines ausgesungenen Dorfkirchentenors nach einem verunglückten „Et incarnatus“-Solo. Das dritte war dem behaglichen Schmatzen und Schnalzen eines fetten Schlemmers bei einem guten Bissen zu vergleichen. —

Nach neueren Beobachtungen sind diese Anhängsel die melodische Grundlage für neue Motive, die junge Sänger zwar im Kopf, aber noch nicht in der Gesangskehle haben.

Zwei weitere Motive wiesen eine überaus komische Schlußfigur auf, wenn diese auch vielleicht ganz anderen als komischen Gefühlen z. B. Angst oder Schrecken entsprungen waren. Obgleich an verschiedenen Tagen, aber an benachbarten Plätzen gehört, rührten sie zweifellos von demselben Vogel her und waren vielleicht Gewohnheits- oder Leitmotive. Möglicherweise entsprangen sie aber auch denselben Gründen, wie bereits oben erwähnt; nur schlug der Ton hierbei in die None um. — Die Komik lag nun darin, daß nach zwei korrekt gesetzten Motiven mit gesteigertem Schlußton die None mit Sforzato-Ansatz genommen und dann mit raschem smorzando in die jedoch nur leise klingende Terz heruntergeschleift wurde; es hörte sich an wie ein Klarinettengigser — an dem moderne Komponisten hätten ihre helle Freude haben können. — (Beispiel B. Spezielle Beisp. IV.)

Der Charakter der Melodien ist fast durchweg heiter, frisch im Tempo und, wie bemerkt, deutschvolkstümlich. Auch weiche, getragene Motive sind zu finden. — Manche haben einen energischen, streitbaren und kriegerischen Charakter, weil die Tonfiguren rasch nacheinander herausgestoßen werden und hierbei auch die Oktave im Sprung verwendet wird. Motive mit Triolen lauten überaus frisch und keck, gemahnen an ⁶/₈-Marschtempos und regen unwillkürlich zu marschähnlicher Fortentwicklung an; mit entsprechender Aenderung der Notenwerte auch zu Walzer (Beispiele A, 6).

Mehrmals wurde ein Ruf an der gleichen Stelle notiert, der sich wie ein Kavallerieangriffssignal (Beispiele B VII) anhörte. Nur unter solchen herausfordernden, geradezu aufstachelnden Klängen kann der Angriff einer Amsel auf einen Professor gemacht worden sein. (In dem eingangs dieser Betrachtung erwähnten Streit wurde nämlich von dem Angegriffenen selbst hierüber berichtet; es erregte naturgemäß das größte Aufsehen.)

Demgegenüber sind wieder unendlich treuherzige, kindlich drollige und naive Motive zu hören; zwar auch manche mit trotzköpfigem und rechthaberischem Charakter, die aber trotzdem ganz und gar nicht vermuten lassen, was für ein gefährliches Tier dieser würmchen- und käfermordende Sänger in raufboldiger Vermessenheit werden kann, wenn er sich als Dessert eine Erdbeere stibitzen will und ihm jemand zum Schutze seiner Erdbeerbeete mit dem Gartenspaten drohend entgegentritt, wie es bei besagtem Angriff geschildert wurde.

Bekannt ist, daß Naturbursche und musikalisch gut veranlagte Knaben die Rufe mit tadelloser Sicherheit nachpfeifen und besonders leicht zu fassende von ihnen sogar als Erkennungszeichen und Signale gebraucht werden. So wurde einmal auf der Straße von dem Verfasser eine nach Klangfarbe und Motivbildung einem Amselruf verblüffend ähnliche Melodie von einem buntbemützten Schüler gehört. Auf die Frage: Woher er diesen Pfiff habe, wurde der Junge verlegen und gab erst auf die Ermunterung: „Es sei interessant, es zu wissen!“ die Antwort: „Vom Vogel!“ (Vielleicht konnte er diesen, wie man dies bei vielen Stadtkindern bemerken kann, nicht mit dem Namen nennen.)

Die leichte Sangbarkeit reizt unwillkürlich, besonders im herrlichen Wald das frohe Herz zum Nachahmen und aus diesem Umstande könnten Musikgelehrte, die die Nachahmung der menschlichen Stimme als vorbildlich für die Musikinstrumente und als Prototyp aller anderen Mittel, Töne hervorzubringen, hinstellen, am ehesten entnehmen, wem die Musikinstrumente, wenigstens die flötenähnlichen (vielleicht waren diese überhaupt als erste auch die einzigen) ihre Entstehung verdanken. — Es kann vielleicht als sicher vermutet werden, daß es zuerst die Vogelstimmen, dann andere Tierstimmen und zuletzt auch andere Naturlaute, wie Donnern, Rauschen, Rasseln etc. etc. waren, die dem Menschen teils zum Vergnügen und zur Unterhaltung, teils aus Nützlichkeitsgründen (wie Jagd auf Wild — Sicherung gegen Raubtiere und anderes) zum Anfertigen von primitiven tönenden (also Musik-)Instrumenten Anlaß gaben.

Man kann vielleicht auch als sicher annehmen, daß die melodischen Vogellaute in der Entwicklung der Erdenbewohner schon länger vorhanden waren, als die Aechz-, Krächz-, Schmatz-, Schnalz-, Pfeif-, Seufz- und andern Laute, die zur ersten Verständigung zwischen den Urmenschen angewendet wurden und aus denen sich die Sprache entwickelte. (Teilweise werden ja solche Laute wie z. B. Seufzer jetzt noch mit großem Erfolg bei den Natur- und sogar Kulturvölkern angewendet und waren bis vor 60 und 70 Jahren noch mit einer eigentümlichen Klammerbemerkung als Verstärkung des inbrünstigen Gebetes in Gebet- und Gesangbüchern vorgeschrieben.)

Die weichen Töne der Vogelstimmen haben vielleicht ebensoviel zur Ausbildung des Wohllautes der menschlichen Sprechstimme beigetragen, als sie sicher für die Entwicklung der Musikinstrumente, ja es könnte sogar im Hinblick auf die verblüffenden musikalischen Leistungen unseres schwarzgerockten Sängers angenommen werden, für die Entwicklung der Musik überhaupt grundlegend waren. Denn auch die Feststellung der Harmonien verdankt ihre Entstehung wahrscheinlich nur dem Umstand, daß bei den den Vogelstimmen nachgebildeten Instrumenten die Naturtöne auftraten und beobachtet werden konnten. Es muß doch

als sehr fraglich betrachtet werden, daß es Berechnung des menschlichen Geistes a priori war, die zur Konstruktion und Anfertigung tönender Instrumente nach mathematischen Gesetzen Anlaß gab. Der Zufall war es, der dem menschlichen Geist, wie in vielen anderen Fällen, Geheimnisse der Natur aufdeckte, die er dann allerdings mit seinen steigenden Verstandesfähigkeiten weiter erforschte und aus denen er weitere Schlüsse zog, die er nun wieder wissenschaftlich ordnete und praktisch verwertete.

So konnte nun freilich der Genius eines Joh. Seb. Bach, eines Beethoven und Rich. Wagner, als die hervorragendsten Erscheinungen in der stetigen Entwicklung der Kunstmusik aus den Uranfängen, mit einfachen Motiven die gewaltigsten und großartigsten Werke schaffen. — Aber woher hat die Amsel solche Motive?

Es wird schwer fallen, ein vom Verfasser notiertes Motiv (Beispiel B III) als Nachahmung des ersten Motivs zum Scherzo im Streichquartett op. 18 No. 2 von Beethoven hinzustellen; denn die Amsel wird kaum zu einem Konzert, in dem dieses Quartett gespielt wurde, Zutritt gehabt haben. Freilich könnte es auch von einem bei offenem Fenster spielenden Liebhaberquartett erlauscht worden sein. Dann wäre aber immerhin das musikalische Auffassungsvermögen des Vogels noch wunderbar genug und ebenso unerklärlich, wie das mehr oder minder verständig scheinende Sprechen eines Papageis.

Man wird auch kaum bestreiten wollen, daß die Aeußerung dieses Motivs bei Beethoven und der Amsel voneinander unabhängig geschehen konnte — der Ursprung aber die gleiche Quelle hat, die sich ewig gleich bleibt — mag man sie nun Erd- oder Weltgeist heißen. — —

Von den Motiven weichen Charakters konnte ebenfalls ein besonders schönes notiert werden; es entspricht mit geringer Aenderung dem Anfangsmotiv einer Violinsonate von Tartini (Beispiel B II).

Gewiegte Musikliteraturkundige würden vielleicht beim Anlegen einer Sammlung von Amselrufen noch mehr Anklänge und Verwandtschaft mit Motiven von Komponisten finden können. Einer, dem aus der Sammlung des Verfassers einige besonders schöne Motive vorgepfiffen wurden, sagte sofort: „Das klingt, wie Wagner!" —

Bei der großen Mannigfaltigkeit dieser Amselrufe bildet das genaue Beobachten nicht allein für den musikalischen, sondern überhaupt für jeden Naturfreund eine fast unerschöpfliche Quelle erheiternder Unterhaltung.

Aber auch unseren modernen, technisch hervorragend geschulten Tonsetzern bietet dieser natürliche Schatz der Emanationen des ewigen Weltgeistes eine Fülle fertiger Motive und direkter Anregung zur melodischen und kontrapunktischen Ausbeutung. Durch Verlegung der Interpunktion, durch rhythmische Aenderung, Transponierung und andere Verarbeitung können diese Motive eine unerschöpfliche Quelle musikalischer Gedanken werden und manche Komponisten würden von dem Verdacht frei bleiben, bei alten und modernen Meistern „entlehnt" zu haben, ja vielleicht sogar in den Ruf der Originalität kommen; denn die Plagiierung der Motive des orangegelbschnabeligen, schwarzgerockten Sängers und Philosophen ist schwer nachweisbar.

Um einer naheliegenden irrtümlichen Auffassung dieser Bemerkungen bei Laien vorzubeugen, sei hier beigefügt, daß unter Verwendung solcher Amselrufe nicht deren tongetreue Wiedergabe und Einfügung in ein programmatisch-naturschilderndes Tonstück z. B. Kuckucks- oder Pirolrufe mit einem Holzblasinstrument, sondern deren thematische Ausbeutung mit allen musikalischen Ausdrucksmitteln und -Formen gemeint ist. Das „Amselmenuett" in der Musikbeilage und einige andere Beispiele am Schluß sollen das in melodischer Richtung erläutern. (Die Motive wurden gehört und einzelne haben eine verblüffende Aehnlichkeit mit bekannten Melodien.) Selbstverständlich gehört mehr als die in dem Amselmenuett angedeutete melodische Ausbeutung dazu, um aus einfachen Motiven Kunstwerke zu schaffen, wie unsere großen Meister.

Aus Vorstehendem könnte vielleicht auch von zoologischen Fachgelehrten (wenn nicht schon geschehen) die Anregung entnommen werden, diesem Gegenstand bei Forschungsreisen, wenn möglich durch phonographische Aufnahmen solcher Amsel- und der Rufe von anderen melodiereichen, exotischen Vögeln Aufmerksamkeit zu schenken. Hierbei würden vielleicht nicht nur die für das gewöhnliche Ohr schwerer hörbaren Nebentöne, Triller etc. genauer fixiert, sondern auch durch Vergleiche untereinander eventuell wesentliche Anhaltspunkte oder Beiträge zur Anfangsentwicklung unserer Musik gefunden werden können. — Es könnte fast vermutet werden, daß die alten Kirchentonarten, zum mindesten aber die religiösen Gesänge aller alten und mithin auch modernen Kulturvölker mit diesen Naturmelodien im Zusammenhang stehen. — Wenn diese Forschungen auch kein endgültig grundlegendes Ergebnis liefern, unterhaltend und anregend sind sie jedenfalls.

Zum Schluß muß noch angefügt werden, daß dem Verfasser bei Abfassung des Artikels (1909) nicht bekannt war, ob schon etwas und was über diesen Gegenstand veröffentlicht wurde. Es muß deshalb dahingestellt bleiben, ob sich die hier niedergelegten Beobachtungen und Ansichten mit denen anderer in Uebereinstimmung oder Widerspruch befinden.

Die Beispiele sind der im April 1907 begonnenen, nach Platz und Tageszeit der Beobachtung und Notierung datierten Sammlung entnommen und aus den besonders charakteristischen ausgewählt. Neu sind Beispiel a—d.

Leicht ist es dem, der sich mit den Rufen noch weiter beschäftigen will, bei Notierung aller gehörten Rufe in kurzer Zeit eine große Anzahl zu sammeln, und der Zweck dieses Artikels ist erfüllt, wenn Naturfreunde und auch berufene Forscher in dem Gegenstand die gleiche hohe Befriedigung finden, wie der Verfasser.

A. Allgemeine Beispiele.

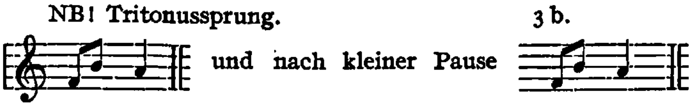
1. 1907. 2.



3. 1908. NB! 3 a.



NB! Tritonussprung. 3 b.



4 a. Frage.



4 b. Antwort. 5. Zustimmung.



6. Marschtempoähnlich.



7. auch ³/₄-Takt. 8. Anfrage (naiv treuherzig).



B. Spezielle Beispiele.

I. 1908.



I. 1909.



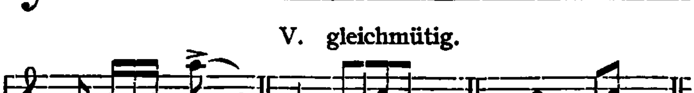
II. Tartini. III. Beethoven.



IV. Klarinettengigser.



V. gleichmütig.



VI a. sehr lebhaft. b.



VII. sehr energisch (Kavallerieangriffssignal!).



Periode I.



II.



a. b. Chopin, Mazurka.



c 1. lebhaft. c 2.



d. Der nämliche Vogel.



e.



Amselruf. Marsch.



Amselruf. Verwendung.



usw.

(Siehe auch das Amselmenuett in heutiger Musikbeilage.)

Staatlicher Fortbildungskursus für Gesangslehrer an höheren Schulen.

Durch die staatliche Gesangslehrerprüfung wie anderseits durch die Reform des gesamten Schulgesangunterrichts ist die Einrichtung der staatlichen Fortbildungskurse für Gesangslehrer höherer Lehranstalten notwendig geworden. Zur Prüfung gibt sie Hinweise — für den Unterricht regt sie zum Weiterarbeiten an. Diese Anregung verlangt eine fleißige „Nacharbeit", die das in den Kursen Gebotene nicht nur befestigt und vertieft, sondern vielmehr erweitert Rastloses Streben sichert den Erfolg!

Der staatliche Fortbildungskursus (für Gesangslehrer höherer Schulen der Provinzen Brandenburg, Pommern und Sachsen) wurde vom 29. Juni bis 11. Juli d. J. im Königlichen Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin abgehalten. Die Leitung lag in der bewährten Hand des um die Förderung des Schulgesanges verdienstvollen Geheimen Regierungsrates Prof. Dr. *Kretzschmar*. Als Dozenten wirkten die Professoren *Rolle*, *Thiel*, *Koch*, Dr. *Joh. Wolf* und Sanitätsrat Dr. *Pielke*. Es waren 23 Gesangslehrer (darunter 2 Königliche Musikdirektoren) zur Teilnahme am Kursus berufen.

Professor *Rolle* gab in seinen unterrichtlichen Vorführungen mit Sextanern und Quintanern einer Berliner Realschule den Beweis von der Richtigkeit und Vortrefflichkeit seiner Methode, die er bereits in dem Werke „Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts" dargelegt hat. Rolles Lehrgeschick ist bewundernswert! Es war eine Lust zu schauen, wie die Jungen „anpackten", wie sie an der Hand ihres Meisters mühelos die zum Teil gerade nicht sehr leichten Aufgaben auf dem „Wege zum selbständigen Singen" lösten. Ganz besonders zeigte sich der Erfolg dieser Methode in den Schulchor-Uebungen. (Sopran und Alt sangen die Schüler, Tenor und Baß die Teilnehmer des Kursus.) Dabei wurden von den Knaben die teilweise recht schwierigen Vokalsätze von Blumner, Grell, Mendelssohn etc. mit großer Sicherheit überwunden und „glatt abgesungen". Entschieden ein unvergleichlicher Erfolg! — Die gesamten Vorführungen wurden von Prof. Rolle häufig unterbrochen, damit er an geeigneten Stellen Erläuterungen und Hinweise für die Teilnehmer einstreuen konnte. Die beiden letzten Stunden galten der „Aufstellung von Programmen für Schüleraufführungen", der „Chorliteratur" etc.

Professor *Thiel* führte die Teilnehmer in die „Chormusik" ein. Werke niederländischer, italienischer und deutscher Komponisten älterer Zeit wurden gemeinsam besprochen und mit Vortragsbezeichnungen versehen. Aus dem „Kaiserlichen Volksliederbuch für Männerchor" wurden etliche ältere Weisen durchgesprochen und dann gesungen, so z. B. das herrliche, von Kretzschmar bearbeitete Lied: „Grünet die Hoffnung". Mancher Teilnehmer wird sich über die Fülle der Schönheiten gewundert haben, die die „alte Chormusik" aufzuweisen hat. Professor Thiel gebührt das Verdienst, diese edlen Werke durch die Bearbeitungen der Allgemeinheit erschlossen und somit zu neuem Leben gebracht zu haben. — In weiteren Vorträgen zeigte Thiel, was sich von der Methode Jaques Dalcroze praktisch in der Schule verwenden läßt. Die anschließenden Uebungen erstreckten sich auf rhythmische Gang-, Hand- und Armbewegungen, Taktierübungen, rhythmische Atemübungen, Gehör- und Denkübungen.

Professor *Koch*, der sich auf kompositorischem Gebiete schon einen weitgehenden Namen erworben hat, behandelte die Struktur der Vokalformen (Choral, Lied, Motette, Kantate) und erklärte sie an Meisterwerken. Einige leichte Arienbässe älterer Komponisten wurden ausgearbeitet. Es folgten einige Bearbeitungen einstimmiger Lieder für Kinder- und gemischten Chor.

Professor Dr. *Wolf* verstand es, seine Zuhörer mit interessanten, freien Vorträgen aus der Geschichte der Vokalmusik zu fesseln. Er behandelte eingehender die Hauptvertreter des a cappella-Stils und deren Werke. Im weiteren verbreitete er sich über die Geschichte des Schulgesangs. Durch zahlreiche Beispiele am Flügel verdeutlichte er seine Darbietungen.

Sanitätsrat Dr. *Pielke* war die Aufgabe geworden, „die physiologischen Vorgänge beim Sprechen und Singen" klarzulegen. Seinen vortrefflichen Ausführungen lauschten die Zuhörer mit wachsendem Interesse. —

Mit großer Befriedigung können die Teilnehmer auf den Kursus zurückblicken; sie werden viel wertvolle Anregungen mit in ihre Heimat zurücknehmen. Und Kursusleiter und Dozenten werden überzeugt sein, daß die hier „ausgestreute Saat reife Früchte" bringen wird. —

„Grünet die Hoffnung, halb hab' ich gewonnen;
blühet die Treue, so hab' ich gesiegt!"

so klang es noch einmal im Männerchor durch den herrlichen Raum der Aula, und mit herzlichen Worten des Abschieds trennten sich die Freunde, die gemeinsame, edle Arbeit für leider so kurze Zeit zusammengeführt hatte.

Max Petzold, Gesangslehrer (Angermünde).

Nachrufe an zwei deutsche Männer.

Franz Beier †. — Hugo Faißt †.

Mitten in der Ferienzeit, während alle Kunstfreunde und Künstler in fernen Orten zur Erholung weilten, haben sie den ersten musikalischen Leiter des *Kasseler Hoftheaters*, den Führer des Musiklebens Kassels, nach langem schmerzhaftem Leiden zu Grabe getragen. Nur ein kleiner Teil der Theatermitglieder war erschienen. Während der Geistliche, Pfarrer Stein, dem Menschen warme Worte widmete, feierte der Intendant, Graf Bylandt, den Künstler und legte am Grabe zwei Kränze nieder. Unter Vorantritt der 83. Infanteriekapelle wurde der Sarg zur Gruft getragen, und hier sang der Lehrergesangverein, dessen Ehrendirigent der Verstorbene war, einige



Hofkapellmeister FRANZ BEIER †.

Trauerchoräle. Mit einem Grablied der 167. Infanteriekapelle fand die erhebende Trauerfeier einen weihevollen Abschluß.

Prof. Dr. Franz Beier war 1857 in Berlin als Sohn eines Stabshornisten, des Dirigenten der Bataillonsmusik des Kaiser-Franz-Regiments, geboren. Er studierte in Berlin und Rostock Philosophie und Kunstgeschichte. An der Mecklenburger Universität promovierte er 1885 auf Grund seiner in der Graf Walderseeschen Sammlung musik-wissenschaftlicher Abhandlungen erschienenen Dissertation „Joh. Jacob Froberger und seine Suite" zum Dr. phil. Die musikalisch-künstlerische Ausbildung erhielt der junge Franz Beier im Sternschen und Kullakschen Konservatorium in Berlin. An dem Institut von Stern wirkte er nach beendigtem Studium als Lehrer. 1884 wurde er Musikdirektor am Stadttheater in Aachen. Schon im folgenden Jahre aber wurde der 28-Jährige als Nachfolger Gustav Mahlers nach Kassel berufen, wo er bis zum Jahre 1899 neben dem damaligen ersten Kapellmeister Wilhelm Treiber wirkte. Nach dessen Tode leitete er die Kasseler Hofbühne. Sein bedeutendes Werk war neben vielseitiger musikschriftstellerischer Tätigkeit die Bearbeitung der Spohrschen Oper „Die Kreuzfahrer", die zum ersten Gesangswettstreit in Kassel als Galavorstellung in Szene ging. Wie sehr der Kaiser Franz Beier schätzte, bewies seine jedesmalige Berufung in das Preisrichterkollegium der Wettstreite. Vielen Autoren verhalf Beier durch Uraufführungen ihrer Werke in die Oeffentlichkeit und die moderne Opernproduktion fand in ihm einen eifrigen Förderer. Mitten in der Vorbereitung zur „Parsifal"-Aufführung zwang ihn das wiederkehrende alte Nierenleiden auf das Krankenbett, von dem er nicht wieder aufstehen sollte. Als Künstler wie als Mensch wird Prof. Beier dem Kasseler Musikleben unvergessen bleiben. *G. O. Kahse.*

*

Wir möchten diesen Nachruf für einen verdienten Mann nicht ohne ein paar Worte von unserer Seite aus veröffentlichen. Franz Beier war ein ausgezeichneter Künstler, eine gerade, offene Natur, ein Mensch, den man lieb gewinnen mußte. Alles Ueberspannte, Krankhafte lag diesem ehrlichen Musiker fern. Kassel ist nicht ein Ort, der im musikalischen Deutschland eine Rolle spielte. Deshalb drang der Ruf Beiers auch weniger an die große Oeffentlichkeit. Seine Verdienste hat unter anderem Paul Marsop in einem Artikel der „N. M.-Ztg." (Heft 7 des 31. Jahrganges) gebührend gewürdigt. Wir werden Franz Beier ein treues Andenken bewahren.

Red. der N. M.-Z.

* * *

Es berührt eigentümlich, in diesen Augusttagen einen Nekrolog über einen Mann schreiben zu müssen, der ein Freund der friedlichen Musen war und ihnen allein diente. Ganz anderen Bahnen folgen die Gedanken; und man fragt sich unwillkürlich, ob denn jetzt andere Arbeit und Tätigkeit als die für das Vaterland überhaupt nicht überflüssig, unwürdig sei? Und doch: wir dürfen nicht vergessen, daß wir, bei voller Anerkennung der Bedeutung des Augenblickes, nicht für den Augenblick allein leben; der Chronist tue seine Pflicht für spätere Tage. Und es soll nicht einer unter der Ungunst der Zeit leiden, dem ein Gedenkblatt gebührt. Dazu gehört der S t u t t g a r t e r Rechtsanwalt Hugo Faißt, der „Freund Hugo Wolfs". Faißt war Liebhaber der Musik, Dilettant, und als solcher der Begeisterung, als dem schönsten Rechte der Dilettanten, ergeben. Er hatte keine „Pflichten" der Kunst gegenüber im weiteren Sinne; er folgte der Stimme seines Herzens, wie nur einer. Und war damit der Einseitigkeit verfallen wie nur einer. Aber es war eine Einseitigkeit, die Früchte trug, reichen Segen brachte. Und das ist das Entscheidende.

Faißt war nicht der Entdecker Hugo Wolfs fürs Schwabenland — dieser Ruhm gebührt dem früheren Tübinger Universitätsmusikdirektor Kauffmann —, aber er war einer der eifrigsten und erfolgreichsten F ö r d e r e r Wolfs und seiner Kunst. Nicht nur mit Geldmitteln, die ihm reichlich zur Verfügung standen, sondern auch in tätiger, aufopfernder, selbstloser Weise. Man kann sagen, Faißt sei Sänger geworden, um Wolfs Lieder verbreiten zu helfen; er wurde als reicher Mann geboren, um Wolf persönlich in zarter Weise helfen und ein ganzes Heer von Sängern mobil machen zu können, die für seine Kunst eintraten. Darunter die besten Namen. Wir beide haben uns ja nicht immer verstanden; aber Faißt sagte mir doch vor nicht zu langer Zeit noch: „Wissen Sie, der Liederabend der Gmeiner neulich, den habe ich mir zum 50. Geburtstage geschenkt." Wolf und Wolf: für ihn war dem Rechtsanwalt im Nebenberufe kein Opfer zu groß. Die Gründung des früheren Hugo-Wolf-Vereins (der vernünftigerweise sich aufgelöst hat, nachdem seine Aufgabe erfüllt worden war), ist Faißts Werk. Wer zählt die Wolf-Abende, die er selber gab, und die er veranstaltete, pekuniär unterstützte, möglich machte? Das Stuttgarter Hugo-Wolf-Fest ist noch nicht vergessen (trotzdem es künstlerisch nicht ganz zu rechtfertigen war). Ja, Faißt glaubte sich auch berufen, selbst berühmten Sängerinnen die richtige Interpretation des Wolfschen Stils beizubringen. Daß viel jüngere Kräfte Rat und Unterweisung bei ihm suchten und fanden, ist als erfreuliches Zeichen für gute Tradition zu begrüßen. Eine charakteristische Anekdote sei hier nacherzählt: Es war einer der ersten Wolf-Abende in Stuttgart. Der Kartenabsatz war sehr gut gewesen, aber erst von Faißt erfuhr man unter dem Siegel der Verschwiegenheit, wie es zugegangen war. Er hatte die Karten selbst gekauft und zwar durch Mittelsleute, immer in einer Anzahl von drei bis sechs Stück, um es ganz unauffällig zu machen!

Hugo Faißt, ein geborener Heilbronner, hat nur ein Alter

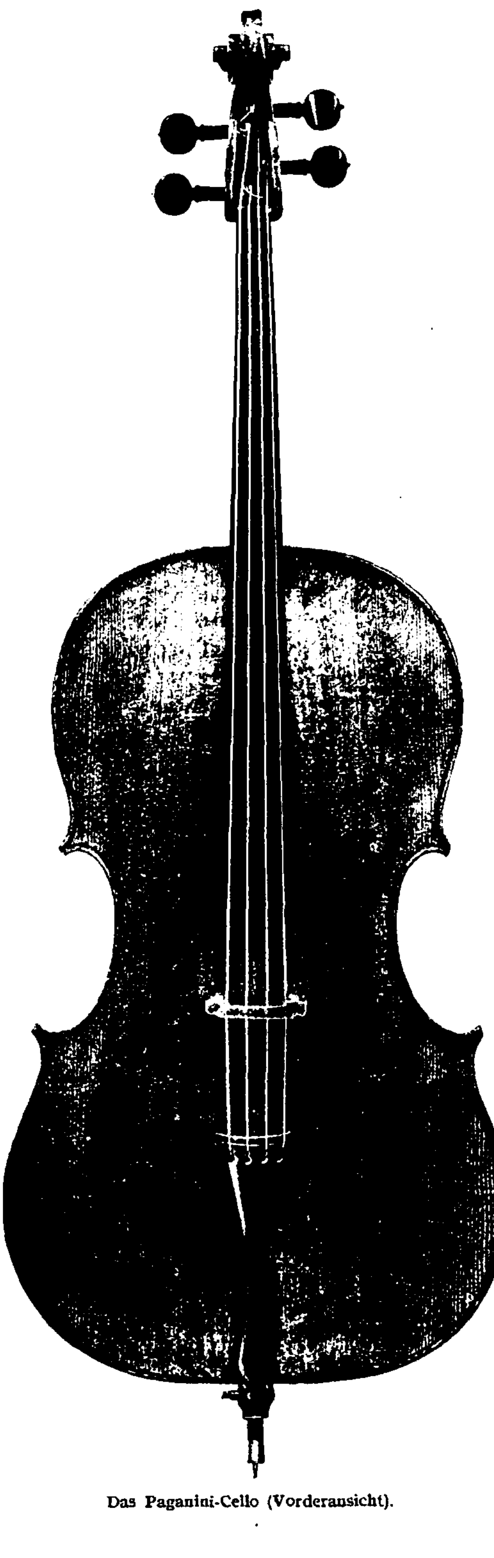


Rechtsanwalt HUGO FAISST †.

von 51 Jahren erreicht. Er ist rasch gestorben. Aber er hat viel geleistet für die Kunst in seinem verhältnismäßig kurzen Wirken dafür. Die äußere Anerkennung fand er in der Verleihung der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft durch den König von Württemberg (1903). Ernst Decsey spricht von ihm ausführlicher in seiner Wolf-Biographie; der Briefwechsel zwischen Wolf und Faißt, den Michael Haberlandt (1903) herausgegeben hat, gilt als charakteristisches Dokument der Freundschaft zwischen den beiden. Stuttgart betrauert einen für seine Sache ehrlich Begeisterten, einen wackeren Schwaben, der nicht bloß das Wort zur Verfügung hatte; und über unsere Musikstadt hinaus wird der Tod dieses Mannes in der deutschen Musikwelt Bedauern finden. *O. K.*

Das Paganini-Cello.

Von einem wertvollen interessanten Instrumente wollen wir heute unseren Lesern erzählen. Viele Instrumente haben ihren eigenen Namen, der sich oft vom Besitzer, dann vom Aussehen oder sonstigen Eigenschaften ableitet. So nennt sich das Cello, das wir im Bilde vorführen, das



Das Paganini-Cello (Vorderansicht).

„Paganini-Cello". Es stammt aus dem Nachlaß des größten Geigenspielers, um dessen Haupt die Legende schon zu seinen Lebzeiten einen geheimnisvollen Sagenkranz gewoben hat. Die Abkömmlinge des großen Genuesen, die Barone Paganini, haben vor nicht zu langer Zeit dessen Nachlaß in Florenz versteigert. Darunter befand sich ein Cello, auf dessen Besitz der Hexenmeister nicht wenig stolz war. Es hat den *Pietro Giacomo Rogeri* in Brescia zum Verfertiger. Nicht zu verwechseln mit einem der Rugieri oder Ruger (in der Cremoneser Mundart). Es gibt nämlich zwei gleichzeitig lebende Geigenmacherfamilien, die aber nichts miteinander zu tun haben: die Rogeri in Brescia und die Rugieri, auch Ruggieri, Rugier oder Ruger in Cremona. Der berühmtere Namensträger Rogeri war der Vater von Peter Jakob: Giambattista, ein Schüler des Nikolaus Amati. Wie der Vater, so lehnte sich auch der Sohn und Nachfolger, geb. um 1680, gest. nach 1730 in seinen Arbeiten an die Amati-Schule an. Vater und Sohn gehören also, trotzdem sie in Brescia lebten und wirkten, doch nicht zur Brescianer, sondern zur Cremoneser Schule. Bei beiden Künstlern sind die Violoncells noch geschätzter als die Geigen. Der bekannte Cellist Alfred Piotti spielte auch ein Instrument des Pietro Giacomo in seinen Konzerten.

Der Zettel unseres Instrumentes lautet (gedruckt):

„Petrus Jacobus Ruggerius de Nicolai
Amati Cremonensis fecit Brixiae 1734."

Das sehr schöne Deckenholz ist mitteljährig, Boden und Zargen von schöngeflammtem Ahorn. Die Arbeit ist pünktlich und schön, das Modell an Amati angelehnt, die Wölbung flach, die Maße sind normal. Der Lack von goldbrauner Farbe (ein Hellbraun, das ins Goldige spielt) ist dick, weich und mollig. Die wundervoll geschnittenen *ff* sind ziemlich offen, die Ecken ausgeprägt. Die kühn geschwungene Schnecke ist sehr schön und tief ausgestochen. Die Erhaltung ist ganz vorzüglich. Das Instrument ist kerngesund, sehr stark im Holz, der Boden besonders kräftig gehalten. Der große, gesangsreiche Ton bestrickt durch Süße und Wärme.

So ist es nicht zu verwundern, daß das Cello im Katalog der Versteigerung in Florenz mit 25 000 Lire (= 20 000 M.) angesetzt war. Es ist, nachdem es von seinem heutigen Besitzer Eugen Gärtner in Stuttgart erworben worden ist, mit größtem Erfolg öffentlich in Stuttgarter Konzerten gespielt worden. Die Dokumente für die Echtheit des Instruments und dafür, daß es aus Paganinis Besitz stammt, sind in Händen des Eigentümers. **Eugen Honold.**

Von der Münchner Hofoper.

Rückblick.

Mit einer Aufführung des „Tannhäuser" hat am 29. Juni unsere Hofbühne das Spieljahr 1913/14 beschlossen. Eine kurze Pause von etwa vier Wochen — und es begannen die Wagner- und Mozart-Festspiele im Prinzregenten- bezw. Residenztheater. (Dieser Artikel wurde vor Ausbruch des Krieges geschrieben. Inzwischen sind, wie die Zeitungen berichten, die Münchner kgl. Theater geschlossen worden, was auch das Ende der Festspiele herbeiführte. Auch die Privattheater schlossen sich sofort an, während in anderen Städten, z. B. Frankfurt, weiter gespielt wurde.) Eine gewaltige Summe künstlerischer Arbeit liegt hinter uns. Die abgelaufene Saison hat manchen interessanten Abend gebracht, darunter einige Premieren, wie *Klenaus* „Sulamith" (Uraufführung), *Wolf-Ferraris* „Der Liebhaber als Arzt", *Franz Schrekers* „Der ferne Klang", schließlich Wagners „Parsifal", über deren Aufführungen an dieser Stelle eingehend berichtet worden ist. Was Uraufführungen anbelangt, so sind wir hierin sehr bescheiden geworden; ein Ereignis von kunstgeschichtlicher Bedeutung hat sich im Münchner Hoftheater seit Jahren nicht abgespielt. Im ganzen fanden 226 Vorstellungen statt, an denen 27 Komponisten beteiligt waren; weitaus die größte Anzahl von Aufführungen, nämlich 52, fallen auf Richard Wagner (NB. o h n e die Festspiele!). Seine in diesem Spieljahre meistgegebene Oper war „Tannhäuser" (elfmal). Zu den Volksaufführungen, die anläßlich des 100. Geburtstages des Meisters stattfanden, hatten sich an die 200 000 Kunstfreunde angemeldet, von denen in neun Vorstellungen etwa 16 200 berücksichtigt werden konnten. Welch ein Beweis für die immense Anziehungskraft der Werke des Bayreuther Meisters! Wie tief ist seine Kunst in das Volk gedrungen! — In großem Abstande folgt mit 24 Aufführungen *Verdi*, gegen den *Mozart* um eine zurückbleibt; nicht gerechnet die Festspiele, so daß er eigentlich an die zweite Stelle rückt. Siebzehn Abende entfallen auf *Richard Strauß*; ihn an seinem 50. Geburtstage in seiner Vaterstadt zu feiern veranstaltete

die Hofbühne in den Tagen vom 2.—10. Juni eine Strauß-Woche, die „Tod und Verklärung“, „Salome“, „Elektra“ (unter Leitung des Komponisten), „Rosenkavalier“ und „Ariadne auf Naxos“ umfaßte. Bei diesem Anlasse konnte Strauß begeisterte Huldigungen entgegennehmen; die Stadt München wird eine Straße nach ihm benennen.

Wie wiederholt bemerkt, bewegt sich das Repertoire unseres Hoftheaters in allzu engem Rahmen; manche hervorragende Meister wie Weber, Marschner, Boieldieu, Donizetti, Auber werden überhaupt nicht berücksichtigt, von Meyerbeer erlebten lediglich die Hugenotten (in 4 Akten!) zwei Aufführungen, von Gluck gelangte nur „Echo und Narziß“ als Gastspiel der Duncan-Tanzschule in verfehlter Aufmachung einmal zur Darstellung. Dagegen werden „Mignon“, „Martha“, „Hoffmanns Erzählungen“ und die Werke *Puccinis* reichlich oft gegeben, sogar die „Fledermaus“ ist nun auch außerhalb der Faschingstage hoftheaterfähig geworden. Warum auch nicht? Sie ist die klassische Operette, und birgt einen reichen Schatz köstlicher Musik, um den sie manche Oper beneiden könnte. Und vor allem: sie ist nicht langweilig und bekanntlich tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Die beabsichtigte Gluck-Feier wurde bis zum Herbste vertagt; was sie bringen wird, steht noch nicht fest. Angekündigt ist eine Neueinstudierung des „Oberon“, indes der „Freischütz“ vermutlich bis zur Zentenarfeier (Juni 1821) zurückgestellt ist. Mit der schönen Gepflogenheit Mottls, im Laufe des Winters das eine oder andere Werk aus dem Archive herauszuholen — ich erinnere an „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Cid“ von Cornelius, „Norma“, „Teufels Anteil“ u. a. — hat man leider wieder gebrochen. Gar manche Perle der Opernliteratur würde sicherlich bei hervorragender Besetzung das Interesse der Kunstfreunde erwecken, z. B. der lange versprochene „Templer“ und die „Jüdin“, „Fra Diavolo“, ein Meyerbeersches Werk.

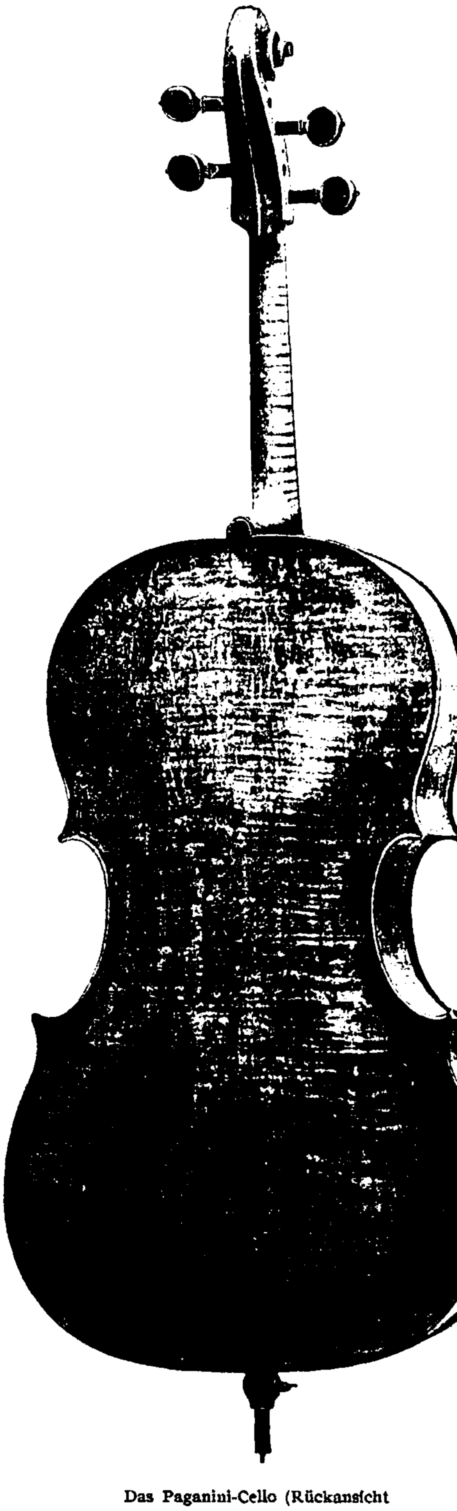
Von Neuaufführungen sind für die kommende Saison in Aussicht genommen: „Palästrina“ von *Pfitzner*, „Die Gezeichneten“ von *Schreker*, „Das Strandrecht“ von *Ethel Smith*, „Der Abenteurer“ von *Bittner*, der den nächsten Winter in München verleben will und die „Josephslegende“ von *Richard Strauß*. Fünf Novitäten in einer Saison — ein sehr verheißungsvolles Programm! Ob es zur Tat wird, werden wir ja sehen.

Ausgeschieden aus dem Verbande der Königl. Hofbühne sind Ella Tordek, Marcella Craft, sowie der Baritonist Rudow. Auch Maud Fay wird nach Ablauf ihres Kontraktes die hiesige Bühne verlassen. Die Versuche für den abgehenden Rudow einen Ersatz zu finden, haben bisher zu keinem Resultate geführt. An Gästen war nicht Mangel; es waren erschienen die Damen Madame Sylva, Frau Bahr-Mildenburg; die Herren Soot, Wissink, Zador, Bara, Bahling, Breitenfeld, Fenten, Hutt, Fleischer, Helgers u. a. Außerordentliche Erfolge errangen sich wieder die Meistersänger Battistini und Caruso. Engagiert wurde Fräulein Krüger; in ihr scheint unsere Bühne eine hervorragende Künstlerin gewonnen zu haben. Unter der Leitung des Chordirektors *Zengerle* ist im Vorjahre eine Opernchorschule ins Leben getreten, die bereits schöne Erfolge zu verzeichnen hat; sie wird zweifellos segensreich wirken. Generalintendant Baron *v. Franckenstein* steht nun etwa 1½ Jahre an der Spitze der Königl. Hoftheater; unter seiner Führung hat das Institut entschiedenen Aufschwung genommen. Es wäre ungerecht, dies nicht anzuerkennen. Umgeben von ausgezeichneten Musikern wie *Bruno Walter* und *Otto Heß* hat er der Bühne ein gut Teil des Ansehens früherer Zeiten wieder zurückgewonnen. Der Personalstand der darstellenden Künstler weist hervorragende Namen auf wie Frau Bosetti, Perard-Petzl, Mottl-Faßbender, die Herren Bender, Feinhals, Dr. Bary, Knote, denen sich eine große Anzahl überaus tüchtiger Kräfte anschließt. Manche der genannten Größen hören wir freilich etwas selten; sie stehen mit der Intendanz im sogenannten Gastspielvertrag und sind daher sehr oft auf Reisen.

Dem gemeinsamen Wirken einer schaffensfreudigen Künstlerschar verdanken die Münchner und auswärtigen Theaterfreunde viele stimmungstiefe Eindrücke und Aufführungen, die sich „sehen“ lassen können. Speziell Mozart genießt bei uns eine Feinheit der Ausführung — dazu der entzückende Rahmen des Residenztheaters —, von der man sagen darf, sie sei unübertrefflich. Auch Wagner erfreut sich in München liebevollster Pflege, wenngleich hier manche Wünsche noch zu erfüllen wären. Einige Beispiele sollen folgen. In den Meistersingern halte ich die Szenerie der Schusterwerkstatt Hans Sachsens (3. Akt) nicht für richtig, sie ist räumlich viel zu groß, während Wagner einen kurzen Raum fordert. Ein intimes Bühnenbild würde poesievoller wirken und erschiene glaubhafter. Hierdurch würde auch der Gegensatz zur folgenden Szene, der Festwiese, die in den größten Dimensionen zu halten ist, mehr in die Erscheinung treten. Im „Fliegenden Holländer“ stört die Unterbrechung durch die Zwischenakte; Wagner schreibt darüber, daß er diese einen gültigen Opernabend kaum ausfüllende Musik einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte. Daraufhin deuten auch die beiden — überflüssigen Zwischenaktsmusiken, sie sind nämlich lediglich Wiederholungen. In der letzten „Siegfried“-Aufführung blieb der aufflatternde Waldvogel weg. Warum? Wird Siegfried den Weg zum Brunhildenstein auch ohne ihn finden? „So wird mir der Weg gewiesen, wohin du flatterst, folg' ich dir nach“ — singt der Held, wir aber müssen ihm mit Brunhilde antworten „staunend versteh' ich dich nicht“. Daß es dem Festspielgedanken Wagners entgegen ist, in den Ring eine Mozartsche Oper hineinzuzwängen, ist schon früher bemerkt worden. Im „Parsifal“ wäre noch manches zu verbessern, wie der Flug des Schwanes, das Schleudern von Klingsors Speer, im 3. Akte die Stelle „ihm seh' ich heil'ges Blut entfließen“ — ich sah nur die im roten Lichte erglänzende Speeresspitze.

Wir wissen, welche Bedeutung Wagner allen szenischen Vorgängen beimaß, wie wichtig ihm die Deutlichkeit der Darstellung auch in den kleinsten Dingen war, um ja nicht mißverstanden zu werden. Wir wissen ferner, mit welcher peinlichen Aufmerksamkeit in Bayreuth stets die genauen Vorschriften des Meisters befolgt wurden — wir wissen aber auch, daß man in München nicht hinter Bayreuth zurückstehen will; so wird es Ehrensache der verantwortlichen Stellen sein, die Forderungen des Dichters restlos zu erfüllen.

Prof. **Heinrich Schwartz.**



Das Paganini-Cello (Rückansicht

„Orpheus" auf der Elbinger Waldbühne.

Trotz der großen Konkurrenz der benachbarten Waldbühnen in Danzig und Zoppot hat es eine um das Elbinger Musikleben verdiente Persönlichkeit, Musikdirektor *Franz Rasenberger*, verstanden, die Elbinger Waldoper, die seine ureigne Schöpfung ist, lebenskräftig zu erhalten. Das ist um so mehr anzuerkennen, als ihm nur wenig Unterstützung von anderer Seite wird, preßt doch sogar der Magistrat eine Lustbarkeitssteuer aus dieser rein künstlerischen Veranstaltung heraus. Drei Jahre finden jetzt Opernaufführungen auf der prächtigen Naturbühne in dem herrlichen Vogelsanger Walde bei Elbing statt, und der Erfolg steigerte sich von Jahr zu Jahr. Nachdem in den beiden ersten Jahren Webers „Freischütz" und Kreutzers „Nachtlager in Granada" szenisch und musikalisch ausgezeichnet gegeben worden waren, fanden in diesem Jahre, in dem der Geburtstag Glucks sich zum 200. Male jährte, vor einem zahlreichen, interessierten und begeisterten Publikum 2 Aufführungen von „Orpheus und Eurydike" statt. Der Erfolg, den Rasenberger damit errang, ist um so bemerkenswerter, als er die Oper mit durchweg heimischen Kräften geben konnte. Es war erstaunlich, wie sehr Franz Rasenberger die sonst gerade nicht immer einwandfreie Elbinger Stadtkapelle zu schulen wußte. Es hätte nahe gelegen, daß der Veranstalter nach dem Lauchstädter Beispiel auch in Elbing den Orpheus durch einen Baritonisten hätte singen lassen; jedoch wurde — sicherlich nicht zum Schaden der Oper — der von Gluck zuerst vorgeschriebene und in Deutschland lange geübte Modus beibehalten, den Orpheus als Altpartie zu geben. Die Vertreterin des Orpheus war eine junge Elbinger Künstlerin, die aus der Schule Franz Rasenbergers hervorgegangen ist: Fräulein Meta Steinbrück, die kürzlich am Detmolder Hofe bemerkenswerten Erfolg hatte. Fräulein *Otto* vom Barmer Stadttheater, die schon bei den früheren Elbinger Waldoperaufführungen hervorragend mitgewirkt hat, wurde den Anforderungen als Eurydike vollauf gerecht. Vielen Beifall fand der temperamentvolle, zierlich-graziöse Eros des Fräulein *Kolloff*, deren Leistung um so lobenswerter war, als sie, die Dilettantin, zum erstenmal öffentlich auftrat. Die Elbinger Gesellschaft nahm überhaupt einen regen ausübenden Anteil an der Aufführung und stellte einen sehr stattlichen Chor. Besonderes Lob aber verdient die wirklich hervorragende szenische Ausstattung, die der Kunstmaler Prof. *Pfeiffer* (Königsberg) besorgt hatte. Unter geschickter Ausnutzung der gegebenen Mittel verstand es der Künstler, Bilder von bezaubernder Schönheit zu schaffen, wobei ihm die Natur selbst aufs beste zu Hilfe kam. Noch blaute zwischen dem tiefen Dunkel des Waldes der Himmel und der letzte Abendschimmer schien auf die Szene, als Orpheus am Grabe seiner Gattin trauerte, doppelt ergreifend bei der leicht sentimentalen Stimmung, die der scheidende Tag auf empfängliche Gemüter ausübt. Als Orpheus in den Orkus trat, hatten sich die Abendschatten schon herabgesenkt und breiteten über die düsteren Gestalten der Unterwelt und die ganze Szene einen violetten Mantel. Prächtig wirkten später im Licht der Scheinwerfer die hellen Gestalten des freundlichen und Freude atmenden Elysiums, die sich plastisch von dem dunklen Waldeshintergrund abhoben. Von dramatischer Eindringlichkeit waren auch die Reigen und Tänze sowohl der Furien und Larven, die den Orkus bevölkerten, wie der lichtumflossenen Bewohner des Elysiums. Die Elbinger Waldoper wird wohl einzigartig dastehen insofern, als sie getragen wird von dem Geiste eines tüchtigen und unternehmungslustigen Musikers, als sie aufgeführt wird von heimischen Kräften, wie man sie von solcher Tüchtigkeit selten in einer Mittelstadt wie Elbing findet.

Paul Kessels.

Sigfrid Karg-Elert: Die Kunst des Registrierens.

Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. I. Teil: Das Druckluftsystem. Musikverlag *Carl Simon, Berlin.* Preis broschiert mit Beiheft M. 24.—.

Der Name Karg-Elert ist mit der Entwicklung der modernen Harmoniumkunst aufs engste verknüpft. Der Leipziger Meister darf ohne allen Zweifel als der bedeutendste Vertreter des künstlerischen Harmoniumspiels betrachtet werden. Wer ihn gehört hat, wird seine Anschauung über das vielfach noch verpönte Instrument revidieren müssen, falls er nicht schon vorher gewußt hat, daß das Harmonium in seinem vollendetsten Typ nicht bloß den farbenreichsten Vortrag, sondern auch die glänzendste Virtuosität zuläßt. Das Kunstharmonium mit Doppelexpression macht die landläufige Anschauung, als sei das Harmonium ein eigentlich nicht ernst zu nehmendes Hausinstrument, lediglich für Dilettanten, völlig zu Schanden. Ein *Crescendo*, ein *Sfz.*, ein *Vibrato;* ferner Klangwirkungen, die wir als geradezu orchestral bezeichnen müssen (Flöten-, Klarinetten-, Cellocharakter u. dgl.): das sind Errungenschaften des modernen Kunstharmoniums, die dieses Instrument weit darüber hinausheben, nur ein Tummelplatz für gewöhnlichen Dilettantismus zu sein. Karg-Elert hat denn auch diese Ausdrucksmöglichkeiten benützt, um eine Reihe von Werken zu schaffen, die wir dem Besten, das auf diesem Gebiet vorhanden ist, beizählen müssen. Ja, man darf kühnlich behaupten: Manches, was der Komponist auf diesem seinem Spezialgebiet geschaffen hat, überragt das Seitherige um ein Beträchtliches. Genannt seien vor allem die geniale Passacaglia op. 25, das Präludium mit Fuge op. 39 (beide auch für Orgel gesetzt), eine Anzahl Sonaten und Sonatinen, ferner die in das Gebiet der Programmmusik gehörenden — ich möchte fast sagen außerordentlich dramatische — Stücke „Jagdnovellette" und „Totentanz" usw. Was nun diese Literatur in erster Linie vor allem bisher Erschienenen (ich nenne hier R. Bibl, L. A. Zellner, Reinhard, Kistler, Laurischkus, Camillo Schumann u. a.) auszeichnet, das ist das koloristische Element. Als Kolorist steht Karg-Elert unerreicht da. Wie in seinen Orgelkompositionen bringt Karg-Elert auch in seinen Werken für Harmonium neuartige Klangeffekte, die auf den Laien, wohl auch auf den Fachmann, manchmal verblüffend wirken können. Vielleicht ergeht's dabei dem Harmoniummeister zuweilen wie dem Schreiber dieses, der vor ein paar Jahren nach einem Studienaufenthalt in Paris Orgelwerke französischer Meister — wie sich's geziemt — auf französische Art vortrug. Da behauptete eine gewisse „heilige Einfalt" (mit der „Heiligkeit" ist es bei solchen Leuten freilich nicht immer zum besten bestellt!), der Vortragende „könne nicht registrieren". Wie sagt doch der Dichter? „Unsinn, du siegst. . . ."

Nun zu Einzelheiten des monumentalen Registrierwerks!

Der Verfasser hat mit diesem theoretischen Opus eine allumfassende Enzyklopädie des Harmoniumspiels auf den Tisch des Harmonisten gelegt, eine Arbeit, die von der erstaunlichen Sachkenntnis, dem feinen künstlerischen Empfinden und dem eminenten Fleiß des Meisters das beredteste Zeugnis ablegt. Der vorliegende erste Teil des Werkes enthält über 1000 Notenbeispiele aus der in- und ausländischen Literatur und ist außerdem mit einer Anzahl illustrierender Zeichnungen versehen. Ein Beiheft dient als Schlüssel für das Registrieren einer Anzahl von Notenbeispielen. Besonders eingehend behandelt ist die Charakterisierung der einzelnen Register, die einfache und die Doppelexpression, das selbständige Registrieren unregistrierter Noten usw. Das letzterwähnte Kapitel gibt dem Kunstjünger eine gewiß außerordentlich willkommene Anleitung zu künstlerischem Vortrag. Gerade dieses Kapitel ist um so wichtiger, als viele Harmoniumschulen für das so wichtige Registrieren keine oder nur dürftige Andeutungen geben. Eingehend ist auch das Kapitel von der Perkussion behandelt. Die Perkussion ermöglicht eigentlich erst eine klare Gliederung und Phrasierung, ein Umstand, der namentlich beim Bach-Spiel zu beachten ist. Freilich sind da dem Harmonium gewisse Grenzen gezogen. Bachsche Polyphonie — und Regersche erst recht! — kann eben doch am wirksamsten nur auf einem großen mehrmanualigen Orgelwerk zur Geltung kommen, ebenso wie auch ein großer Teil der Klavierliteratur für das Harmonium nicht in Betracht kommt. Das ist ja selbstverständlich. Wozu auch soll das Harmonium Kompositionen vergewaltigen, die ihm nun einmal nicht „liegen"? Die Originalliteratur für Harmonium wächst zusehends, und wer ein Freund von Harmonium-Bearbeitungen ist, findet namentlich bei alten Meistern — genannt seien nur Rameau, Lully, Couperin, Martini u. a. — eine Anzahl reizender Kabinettstücke.

Von weiteren Einzelheiten seien erwähnt Karg-Elerts ebenso eingehende als von größter Sachkenntnis zeugende Ausführungen über das Prolongement. Wenn der Verfasser es auch für die Orgel wünscht, so kann man ihm hierin nur bedingt beipflichten. Bei kleineren Orgeln mag ein Prolongement vielleicht angebracht sein; bei großen Werken, wenn sie z. B. mit Super- und Suboktavkoppeln ausgestattet sind, erscheint es nicht absolut notwendig. Noch möge auf das Kapitel über die Célesta hingewiesen sein. Diese, 1886 von Mustel in Paris erfunden, ist bekanntlich neuerdings seit dem Vorgang von R. Strauß als Orchesterinstrument besonders beliebt geworden (Mahler, Schönberg, Pierné u. a.). Durch Kombination der Célesta mit dem Kunstharmonium entstehen ganz aparte Klangwirkungen, namentlich wenn die klangvolle tiefste Lage der Célesta verwendet wird. Das Registrierwerk ist wie schon erwähnt, mit seiner außerordentlich großen Anzahl von Notenbeispielen versehen. Daß das Werk auch die ausländische Literatur berücksichtigt, sei dem Verfasser als besonderes Verdienst angerechnet. Namentlich Frankreich, Belgien, in letzter Zeit besonders auch Italien, sogar Spanien, ermöglichen eine reiche Auslese.

Der um die Muse Karg-Elerts auch sonst hochverdiente Verleger hat offenbar kein Opfer gescheut, um das Werk aufs vornehmste auszustatten. Mögen die Bemühungen des Verfassers

und des Verlegers um das Harmoniumspiel von nachhaltigem Erfolg begleitet sein! In England ist der Meister jüngst vom Senat des Royal College of Organists in London zum Ehrenmitglied ernannt worden. Ehren wir ihn durch öftere Aufführung seiner Werke!

Ulm a. D. **Karl Beringer**
(Organist an der Garnisonskirche).

Kritische Rundschau

Freiburg i. Br. Der 12. Zyklus der *Harms*schen Künstlerkonzerte hat uns die wundervollen Vorträge der Meininger Hofkapelle unter Regers Leitung mit Fritz Hirt (Violine) als Solisten gebracht; ferner das Pariser Kellert-Trio, das sich hier bestens einführte, Anna Hegner, als gediegene Geigerin hier gut bekannt, mit unserem Tonkünstler Julius Weismann am Klavier, endlich die beiden holländischen Meistersingerinnen Aaltja Noordewier-Reddingius und Pauline de Haan-Manifarges unter Mitwirkung des Pianisten Adolf Knotte. — Die *Freiburger Kammermusik-Feste*, eine weitere höchst dankenswerte Schöpfung des Herrn E. Harms, jährten sich diesmal zum siebenten Male. An den Abenden des 5., 7. und 8. Mai wurden uns lauter Stuttgarter Künstler — das Wendling-Quartett unter Mitwirkung der Mitglieder der Kgl. Hofkapelle von Akimoff, Jakob, Kozák und Berthold (Streichinstrumente), Max v. Pauer und Hermann Weil — zu Vermittlern herrlicher Genüsse, als welche wir hier nur die wahrhaft künstlerische Wiedergabe von Beethovens Trio op. 97, Brahms' Quartett op. 26, Friedrich Kloses für hier neuem Streichquartett Es dur, Mozarts Streichquintett g moll und den Streichoktetten von Svendsen und Mendelssohn hervorheben möchten. — Schließlich seien noch erwähnt ein Kammermusikabend unserer einheimischen gediegenen Musiker, Rud. Weber (Violine), Thom. Jackson (Violoncello), und des famosen Pianisten Alfred Hoehn (Frankfurt), sowie die beiden trefflichen Aufführungen unseres „Chorvereins" unter *K. Beines'* Leitung: Bachs Matthäuspassion mit dem hervorragenden Evangelisten des Stuttgarters George Meader und Berlioz' Fausts Verdammung mit den prächtigen Solisten Anna Kaempfert, Hans Vaterhaus und Antoni Kohmann. *l.*—

Graz. Von den bedeutsamsten Taten heimischer Kräfte und nicht von den vielen Gastspielen und Konzerten auswärtiger Künstler soll die Rede sein. Im alten Graz herrschte in der letzten Spielzeit im Zeichen der modernen Meister reges Kunstgetriebe. Mit dem Opernorchester, vereinigt mit dem steiermärkischen Musikverein, boten Dr. *R. v. Mojsisovics* und *L. Seitz* höchst anregende Symphoniekonzerte. Musikvereinsdirektor v. Mojsisovics führte von Modernen Rudi Stephan (eins. „Musik f. Orch."), Hausegger („Gesänge" für Bariton u. Orch.), Liszt („Orpheus"), Wolf („Penthesilea") und Strauß („Festl. Präludium") wirkungsvoll vor. Opernkapellmeister Seitz hatte Liszt („Faustsymphonie"), Schillings („Glockenlieder" und „Pfeifertag"-Zwischenspiel), Nicodé (Symph. Variat.) und Strauß („Also sprach Zarathustra") gewählt. Auch *O. Posa* ließ es sich an der Spitze des Opernorchesters nicht nehmen, dem größten modernen Meister zu huldigen, indem er den oft bejubelten „Till Eulenspiegel" Straußens zu klingendem Leben erweckte. Hypermodern ließ sich auch der „Deutsche Konzertverein" mit seinem Dirigenten Dr. *Lemberger* an, als er u. a. die Bekanntschaft mit A. Schönbergs etwas seltsamer „Kammersymphonie" vermittelte. Einen erhabenen künstlerischen Genuß bereitete der „Grazer Männergesangverein" (Dir. *Franz Weiß*) mit der wiederholten Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion" und zur Sensation gestaltete sich die sehr gelungene Wiedergabe der „Achten" Mahlers durch den deutsch-akadem. Gesangverein „Gothia" (Dir. Dr. *J. Weis v. Ostborn*) mit ersten Gästen, einem verstärkten Orchester und einem Riesenchore von über einhalbtausend Kehlen. Ueber die erfolgreichen Uraufführungen an unserer Oper, von Sepp Roseggers „Litumlei" und J. Wahrmanns „Hexlein", habe ich bereits Kunde gegeben.

Julius Schuch.

Lemberg. Die heurige Konzertsaison war reich an künstlerischen Erfolgen und sensationellen Begebenheiten. Für die ersten sorgte das seit einer Reihe von Jahren ersprießlich wirkende Konzertbureau M. Türk, für die zweiten eine neu entstandene Agentur des Joseph Lau. (Ueber die Tätigkeit dieses Herrn wollen wir nicht weiter berichten. Wir können unsere Meinung in dem Wunsche zusammenfassen, daß uns Herr Lau in Zukunft mit seinen „Unternehmungen" verschonen möge.) Die Konzerte des Galizischen Konzertbureaus M. Türk erfreuten sich eines großen Zuspruches, was als selbstverständlich betrachtet werden kann, wenn man die Namen der konzertierenden Künstler liest: Selma Kurz (zweimal), Pablo Casals, Joseph Sliwinski, Eugène Ysaye, Wanda Landowska, die Prager Philharmonie (zweimal), unter Dr. Zemanek, Georg Baklanoff, Lydia Lipkowska, Eugène d'Albert, Mischa Elman, Ignatz Tiegermann, der kleine Geiger Feuermann, Dalmorès, die Schwestern Wiesenthal u. v. a. Außerdem gab es einen Beethoven-Zyklus (5 Abende), in dem die Brüsseler sämtliche Quartette mit vollendeter Meisterschaft vortrugen. Ein zweiter Zyklus war den Klavierwerken Chopins gewidmet und Artur Rubinstein der ausgezeichnete Interpret. — Der Galizische Musikverein brachte als einen Höhepunkt die seit längerer Zeit vorbereitete „Missa solemnis". — Zu Ehren des sein 50jähriges Künstlerjubiläum feiernden Direktors des Musikvereines in Krakau, Dr. *Wladislaw Zelenski*, fand ein Jubiläumskonzert statt, dessen Programm ausschließlich die Werke des greisen Künstlers bildeten. Immer größerer Beliebtheit erfreuen sich die Kammermusikabende des Musikvereines, an denen die Professoren des Konservatoriums uns hauptsächlich mit neuen Werken bekannt machen. — Von einheimischen Künstlern konzertierten das Künstlerpaar Robert Perutz und Vilem Kurz (Sonatenabend), deren großes Können allgemein anerkannt wurde, dann die Sängerinnen Matylda Lewicka und Eleonore Tatarczuch, sowie die Geiger Waclar Kochanski und Szwarzenstein. — Als Neuheit führte der hiesige Gesangverein „Lutnia" solche Vortragsabende ein, wie sie früher mit großem Erfolge das „Kolo Muzyczne" arrangiert hat. — Von der Oper ist nicht viel zu berichten. Nur zwei neue Werke „Picque Dame" und „Tiefland" wurden aufgeführt und „Norma", „Robert der Teufel" sowie „Othello" wurden neu einstudiert, keines dieser Werke jedoch erfreute sich einer größeren Aufführungszahl. Das Ensemble war im großen und ganzen dasselbe, wie in den früheren Jahren. Von neuen Kräften wären der mit einer ausgezeichneten Stimme begabte Tenor Ignatz Mann und der intelligente Baritonist Franz Freszel zu nennen.

Alfred Plohn.

Münster i. W. Reges Musikinteresse findet man in unserer Stadt. Die von Universitätsmusikdirektor Dr. *Niessen* geleiteten acht Konzerte des Musikvereins haben an neuen Werken die hier zum erstenmal gespielte Bläserserenade von R. Strauß, Pfitzners Ouvertüre „Christelflein" und Weismanns Kantate „Macht hoch die Tür" gebracht. Gernsheim dirigierte im dritten Konzert seine II. Symphonie in Es dur, dem Andenken Draesekes war im zweiten Konzert eine Aufführung seiner tragischen Symphonie gewidmet. Die G dur-Serenade Max Regers, die im vorigen Jahre unter Leitung des Komponisten hier aufgeführt wurde, erfuhr „auf vielfaches Verlangen" eine Wiederholung, ein Beweis, welche Hochschätzung die Kunst dieses Komponisten hier findet. Beethoven, Bach, Brahms, Bruckner (II. Symphonie), Schubert waren als Meister früherer Epochen vertreten. Im Kammermusikabend trat das Böhmische Streichquartett auf (im Verein mit Dr. Niessen). Das zweitägige Cäcilienfest brachte am ersten Abend F. Woyrschs Totentanz, am zweiten Brahms' Haydn-Variationen und Gesang der Parzen, ferner die Bachsche Kantate „Mein Herz schwimmt in Blut", Wagners Siegfried-Idyll, mehrere Gesangssoli und das von Bottermund tadellos gespielte Cellokonzert von d'Albert. Als neue Erscheinung in unserem Musikleben trat in diesem Jahr eine Kammermusikvereinigung auf, die, von hiesigen Künstlern gebildet, in mehreren Konzerten verschiedene Meisterwerke der klassischen Kammermusik zu Gehör brachte. Unser Theater, das trotz ungünstiger äußerer Umstände unter Leitung des Herrn *Leopold Sachse* zu respektabler Höhe sich emporgeschwungen hat, brachte in Oper und Operette manches Interessante; von neuen Werken *Févriers* „Monna Vanna" sowie die witzige Offenbachiade „Die Heimkehr des Odysseus" von Ettlinger und Motz, Musik von Dr. Leopold Schmidt, der das Werk selbst leitete. Im übrigen hielt sich das Repertoire in den gewöhnlichen Bahnen, erwähnen könnte man noch *Saint-Saëns'* „Samson und Dalila", Wagners „Rheingold" (mit Frederich als Loge) und die seit zwölf Jahren wieder zum erstenmal aufgeführte „Versunkene Glocke" von Zöllner. *K. L.*

Weimar. Nachdem ich das letztemal über die Hauptmomente der Oper berichtete, gilt es heute, der wichtigsten und für Weimar interessanten Konzerte zu gedenken. Wundervolle Genüsse vermittelten da wieder die *Brüsseler*, einen beachtenswerten Erfolg hatte auch das Jenenser Streichquartett. Einen vollen Saal hatte *Ludwig Wüllner*, der wieder wie im Vorjahre starke Anziehungskraft ausübte, aber bisweilen doch enttäuschte, besonders da, wo das rein gesangliche Element zu stark in den Vordergrund zu treten hat. Man kann bei Wüllner doch nur das Dramatische allein ungetrübt genießen. Wertvolles in jeder Beziehung und Hochkünstlerisches gaben vor allem Frau Lula-Mysz-Gmeiner, ihre Schwester Frl. Luise Gmeiner wirkte erfolgreich als Pianistin mit, und eine für Weimar neue Sängerin war Frl. *Elisa Stintzner* aus Dresden, die mit prächtigen Stimmitteln ausgestattet, eine staunenswerte Vielseitigkeit des Charakterisierens mit seltenem Charme vereinigt. Von Sängerinnen, die eigene Konzerte gaben, war es in erster Linie Frl. *Leonore Wallner*, die sich eines bedeutenden künstlerischen Erfolges zu erfreuen hatte, und in ihrer innerlich gesteigerten Vortragskunst an Wüllner erinnern

konnte. Neu für Weimar waren ferner der beachtenswerte Geiger *Fidelmann* (Sain). Gegen Schluß der Saison hörten wir dann noch *Gura*, der meisterhaft schön Balladen sang und als Extrakonzert der Hofkapelle gab es die „Graner Messe" von Liszt, unter Peter Raabes Leitung. So endigte in Weimar eine Konzertsaison, die an Genüssen viel des Guten und Künstlerischen brachte, viel des Mittelmäßigen, das hier keine Erwähnung fand. Welche Flut an Veranstaltungen einsetzen wird, wenn erst die neu zu erbauende und bereits in Angriff genommene Konzert-Stadthalle fertig ist, läßt sich jetzt schon mit Schrecken voraussehen — doch bis dahin ist noch Zeit.

Gustav Lewin.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das K. Hoftheater in *Stuttgart* kündigt außer der Uraufführung der „Monna Lisa" von Schillings eine Reihe Neueinstudierungen an. Gleich der Beginn der Saison bringt Meyerbeers große Oper „Die Hugenotten" in völlig neuer Ausstattung. Vor allem ist dann Mozarts „Zauberflöte" zu nennen, die nun ebenfalls, wie bereits früher die übrigen Mozart-Opern, mit von Prof. Pankok entworfenen neuen Dekorationen in Szene gehen wird. Ferner wird Puccinis „Bohème", Adams „Postillon von Lonjumeau", Wolfs „Corregidor", „Orpheus und Eurydike" von Gluck, zugleich als Feier seines 200. Geburtstages, Kreutzers „Nachtlager von Granada" und Boieldieus „Weiße Dame" nach längerer Pause wieder neu einstudiert im Spielplan erscheinen.

— In der *Zoppoter* Waldoper ist im Juli Webers „Freischütz" gegeben worden. Den Erwartungen, wie die szenischen Schwierigkeiten überwunden sein würden, entsprach ein glänzender Erfolg. Die „Wolfsschlucht" wirkte in dieser Aufmachung auf der Waldbühne mit Naturtreue. Hier feierte die nun schon so oft in der Zoppoter Waldoper bewährte Regiekunst von Oberregisseur *Paul Walther-Schäffer* (vom Neuen Stadttheater in Chemnitz) ihre Triumphe. Zu den Solopartien waren hervorragende, auswärtige Kräfte herangezogen: Lotte Lehmann (von der Hofoper in Wien) als Agathe, Paula Ulm (von der Hofoper in Dresden) als Aennchen, Richard Tauber (von der Hofoper in Dresden) als Max, Kammersänger Otto Goritz (vom Metropolitan-Opera-House in New York) als Caspar und Georg Zottmayr (von der Hofoper in Dresden) als Eremit, neben denen noch der Dirigent Dr. *Heß* (erster Kapellmeister am Stadttheater in Danzig) rühmlich zu erwähnen ist. Auch die dekorative Malerei von Kunstmaler Theodor Urtnowski-Zoppot fügte sich sehr eindrucksvoll in den Rahmen der Waldbühne ein. *W. D.*

— *Alfred Kaiser* hat sein neues Werk „Das Bild der Beatrice" vollendet. Der Stoff behandelt eine tragische Episode aus dem Leben Guido Renis. Den zweiten Akt hat Kaiser viermal komponiert, ehe er sich mit dem Resultat seiner Arbeit zufrieden gab.

— Von den englischen Kritikern hat sich keiner so abfällig über Straußens „Josephs-Legende" ausgesprochen, wie gerade *Ernest Newman*. Selbst die „Signale" bemerken aber dazu, daß Newman über das Ziel hinausschieße, wenn er meint, man müsse Strauß nunmehr zu den musikalisch Toten zählen. — Ein altes Sprichwort sagt, daß die Totgesagten das längste Leben haben. Und Strauß ist schon oft totgesagt worden.

*

— Ueber die Konzertskala der verflossenen Saison werden folgende Angaben gemacht: Während sich in Berlin die Konzerte in letzter Saison noch um ein halbes Hundert gegen den vorangegangenen Winter vermehrt hatten, ließ sich in München ein geringes Nachlassen konstatieren (etwa ein Dutzend Konzerte weniger). Dafür kommt Wien mit einer Zunahme von etwa 30 Prozent. Daran ist in erster Linie die Eröffnung des Neuen Konzerthauses schuld. In den meisten anderen deutschen Städten ist eine geringe Zunahme, in anderen eine geringe Abnahme zu konstatieren.

— Der Akademische Gesangverein zu St. Pauli in *Leipzig*, einer unserer besten studentischen Gesangvereine, hat unter Leitung seines Dirigenten, des Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. *Friedrich Brandes*, in seinem letzten Sommerkonzert eine Tondichtung „Im Nachtschnellzug" aufgeführt, deren Text aus der Frühzeit von Gerhart Hauptmanns Schaffen stammt. Der Komponist des erstmalig gesungenen Werkes, *Willy v. Moellendorf*, hat für die Eigenart dieser Dichtung, die stark stimmungsmalend angelegt ist, prägnanten musikalischen Ausdruck gefunden; sein Werk wurde stark beifällig aufgenommen.

F. E. W—n.

— Eine eigenartige musikalische Veranstaltung war von der Leipziger Buchgewerbeausstellung geplant. Im russischen Pavillon sollte während der Monate August und September ein Zyklus von Konzerten gegeben werden, der die Entwicklung der russischen Musik von Glinka bis zur Gegenwart (das russische Volkslied, Kammermusik, Oper) zum Ausdruck bringen wird. Den einleitenden Vortrag sollte der Petersburger Musikschriftsteller Eugen Braudo halten. Uraufführungen von Mussorgski, Skrjabin, Prokofiew und Nettner sollten verbunden sein. Dieser Plan ist natürlich nicht zur Ausführung gekommen.

— *Piernés* „Kinderkreuzzug" hat seine hundertste Aufführung auf der Kölner Werkbundausstellung erlebt; der Komponist war zu dieser Gelegenheit von Paris herübergekommen, um sein Werk selbst zu dirigieren.

— Beim 12. Fränkischen Sängerbundesfeste zu Bamberg hat die Sängervereinigung Nürnberg (600 Sänger) unter Leitung ihres erprobten Bundeschormeisters, Hauptlehrer *L. Freitag*, eine der jüngsten Kompositionen des bekannten Stuttgarter Komponisten *Julius Wengert*, „Fata morgana", in geradezu vollendeter Weise aufgeführt. In andachtsvoller Stille lauschten die versammelten Sänger (über 7000) den Melodien. Als der Schlußteil im duftigsten „pp" verklungen war, setzte brausender Beifall ein, der sich wiederholte, als der anwesende Komponist an der Seite des Dirigenten auf dem Podium erschien. *—n.*

— Das *Waldemar Meyer-Quartett*, das das Streichquartett des amerikanischen Komponisten Stillman-Kelley auf dem Altenburger Musikfest, in Dresden und in Berlin in der amerikanischen Kolonie gespielt hat, ist aufgefordert worden, das Werk in 30 Konzerten in Amerika zu spielen.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein unveröffentlichter Lohengrin-Brief Wagners an Liszt.* Michael Balling, der die Revision der neuen Partiturausgabe der Bühnenwerke Richard Wagners besorgt und diese Revision an Hand der Originalpartituren vornimmt, veröffentlicht in der Vorrede zur soeben erschienenen „Lohengrin"-Partitur einen bisher noch unbekannten Brief Wagners an Franz Liszt, der, wie die Vorrede dieses Bandes überhaupt auch weitere Kreise interessieren wird. Sie seien deshalb beide hier mitgeteilt: In einem schönen Schrein gotischen Stiles bewahrte Franz Liszt die ihm von Wagner im Jahre 1853 dedizierten Partituren zum „Fliegenden Holländer", zu „Tannhäuser" und „Lohengrin" auf. Nach Liszts Tode kam der Schrein mit seinem wertvollen Inhalte in den Besitz seiner Tochter, Frau Cosima Wagner. Da ich nun die „Lohengrin"-Partitur zum erstenmal im Wahnfried-Archiv aus dem Schreine nahm, traute ich meinen Augen kaum — denn der Band, der die Partitur sein sollte, war nur wenig stärker als der gedruckte Klavierauszug des Werkes; ich bekam einen kleinen Schrecken, als ich diese Wahrnehmung machte und sagte mir sogleich — das kann höchstens nur ein Akt, nicht aber die ganze „Lohengrin"-Partitur sein! — Beim Aufschlagen des Bandes wurde ich schnell eines anderen belehrt, — es war die ganze Partitur, alle drei Akte! — und den Grund, wie das möglich sei, erkannte ich auch sogleich — das Papier, welches Wagner für die Partitur benutzte, ist fast so dünn, wie japanisches Seidenpapier. — Wie der Meister es möglich machte, daß auf einer einzigen Seite der wundervoll geschriebenen Partitur die Noten von der vorhergehenden Seite durchgeschlagen sind, ist mir ein Rätsel; seine Hand muß wie ein Zephyr über das Papier geschwebt sein; dabei ist die Schrift nicht etwa sehr dünn und klein, sondern sehr deutlich und leicht lesbar. Ich halte die Handschrift dieser Partitur für ein Wunderwerk der Schreibekunst. — Der Partitur lag folgender Brief bei: „Liebster Freund! — Den Schrecken, den ich beim Erhalt Deines letzten Briefes durch das Innewerden eines Irrthumes Deinerseits, oder einer Vergessenheit meinerseits (noch weiß ich nicht, an was mich halten?) empfand, konnte nur die Freude überbieten, wahr zu nehmen, welchen Werth Du auf ein beziehungsvolles Geschenk von mir legst. Was nach dieser Erfahrung meine Original-Partituren in meinem Schranke, wo sie von mir ziemlich lieblos und unbeachtet gehalten werden, noch länger zu vertreten haben, begreife ich nicht; das aber weiß ich, daß ich ihnen keine bessere Bestimmung bieten kann, als von Dir als Eigenthum bewahrt zu sein. Um die Trilogie vollständig zu machen, mußte ich auch den Tannhäuser mit einschmuggeln, der allerdings wohl mittelbar, nicht aber unmittelbar von meiner Handschrift herrührt: jedenfalls wird aber auch Er besser die Stelle eines Freundesgeschenkes vertreten, als jene von einem Kopisten geschriebene Holländer-Partitur. Mach' mir nun die größte Freude, die drei Kinder wohl aufzunehmen! Meine Dir noch schuldige Antwort kann ich Dir erst Mitte Februar zukommen lassen. — Lebe wohl und verzeih' Deinem ewig verpflichteten R. W."

— *Zum Gluck-Jubiläum.* Der Vorstand der „Gluck-Gesellschaft" (Prof. Dr. Hugo Riemann, Dr. H. Loewenfeld, Dr. O. v. Hase) teilt mit, daß die Gesellschaft als „Jubelgabe" für ihre Mitglieder den Orpheus in der Bearbeitung von Professor Hermann Abert vorbereite, die soeben in den österreichischen Denkmälern erschienen ist. Ferner sind als Ge-

sellschaftsgaben für die Mitglieder das Gluck-Jahrbuch 1913 veröffentlicht worden, herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Abert, sowie ein Heft bisher noch unveröffentlichter Stücke des ersten Aktes aus Glucks Oper „Demofoonte" nach den in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindlichen handschriftlichen Vorlagen herausgegeben von Julien Tiersot, Paris. Die Gluck-Gesellschaft legte zu Ehren des Andenkens Chr. W. Glucks an seinem 200. Geburtstage (2. Juli) an dem ihm in seinem Geburtsorte Weidenwang errichteten Denkmale einen Lorbeerkranz nieder. Auch bei der von der Gemeinde Weidenwang zu Ehren ihres großen Sohnes am Sonntag, den 5. Juli, veranstalteten Jubelfeier war die Gluck-Gesellschaft vertreten.

— *Zur Abwehr.* In der Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft (Jahrg. 15, Heft 10/11) schreibt unter dem Stichwort „Zur Abwehr" Herr Prof. Dr. Abert sehr ärgerlich über unsere Bemerkung in Heft 19 zu seiner Verarbeitung des Gluckschen „Orpheus". Dort hieß es: „Wenn Musikgelehrte sich auf das praktische Musikgebiet begeben, gibt's nicht selten ein Unglück." Dieser Satz bezieht sich durchaus nicht, wie Herr Abert fälschlich bemerkt, auf a l l e Musikgelehrte (wie jeder, der lesen kann, von selber sieht). Daß er bedingte Gültigkeit hat, ist vom Haller Musikprofessor unumstößlich, wie selten, bewiesen. Wenn Herr Abert in seinem Aerger auch aufs persönliche Gebiet übergeht und ironisch bemerkt, daß unser Redakteur ihn vor einiger Zeit aufgefordert habe, einen Aufsatz über Gluck für unser Gluck-Heft zu schreiben, so können wir ihm versichern, daß wir Herrn Abert ohne jede Aufforderung gelassen hätten, wenn uns sein Orpheus damals bekannt gewesen wäre. Es ist jetzt keine Zeit zum Polemisieren. Wir möchten uns nur die Frage erlauben, warum es Herr Abert verschweigt, daß diese Aufforderung zur Mitarbeit v o r der Orpheus-Aufführung lag?

— *Beethoveniana.* Wir lesen: Es geschieht nicht oft, daß große O r i g i n a l m a n u s k r i p t e Ludwig van Beethovens in den Handel gelangen. Die meisten Handschriften liegen für immer wohlverwahrt in Museen und kommen nicht mehr in die Gefahr, unstät von einer Sammlung in die andere durch die Welt zu wandern. Um so interessanter ist die Tatsache, daß ein Manuskript Beethovens unlängst aus Wiener Privatbesitz in den Handel gekommen ist und nun in einem Leipziger Antiquariat zum Verkauf steht. Es handelt sich um das 43 Blätter in Querfolio umfassende Manuskript zu Beethovens berühmtem Opus 120: „33 Variationen über einen Walzer von A. Diabelli." Die Blätter, deren Echtheit außer allem Zweifel steht, sind in einem eleganten resedafarbenen Plüscheinband mit vergoldeten Beschlägen gebunden, die mit Email und imitierten Rubinen besetzt sind. In dem Mittelschilde steht der von dem blauen Pappumschlage des Manuskripts entnommene, nicht von Beethovens Hand herrührende, schön gravierte Titel.

— *Von den Genossenschaften.* Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist mit ihrer Klage gegen 31 Musikalienverleger am 14. Juli vor dem Landgericht I in Berlin kostenpflichtig abgewiesen worden. Der Rücktritt der Musikalienverleger von dem Vertrage mit der Genossenschaft besteht somit zu Recht.

— *Trauerfeier für Herzog Georg.* In *Meiningen* ist eine Trauerfeier für *Herzog Georg*, vornehmlich auf *Max Regers* Veranlassung und unter seiner Mitwirkung veranstaltet worden. Der Ertrag der Feier lieferte den Fonds für das Denkmal, das dem Herzog in Meiningen gesetzt werden wird. Reger spielte drei Choralvorspiele von Sebastian Bach; ein Prolog, in dem Max Grube, der langjährige Regisseur der Meininger, seiner Liebe zu Herzog Georg und Meiningen Ausdruck verlieh, wurde von Regisseur Franz Nachbaur (Meiningen), der dem Herzog auch persönlich sehr nahegestanden hat, gesprochen. Alma Moodie spielte eine Chaconne für Violine von Vitali, ein Largo von Reger und mit ihm zusammen die f moll-Sonate von Bach, für Violine und Klavier. Dr. Rolf Ligniez (Heidelberg) sang Schubert-Lieder. Eine freie Orgelphantasie von Reger, eigens für die Feier komponiert, bildete den Abschluß, zugleich den Höhepunkt der Feier.

— *Von den Konservatorien.* Seinen 30. Jahresbericht sendet uns ein das Großh. Konservatorium für Musik in *Karlsruhe* (die Stadt gibt jährlich 6000 M. Zuschuß); den 20. das Konservatorium der Musik in *Mannheim* (mit einem Vorwort, Literatur für den Musikunterricht und die Kunst, von Heinrich Neal); den 15. die Hochschule für Musik in *Mannheim* (nebst einer Abhandlung: Tonmalerische Momente in Schuberts Liederbegleitungen von Prof. Karl Zuschneid).

— *Jahresberichte.* Seinen X. Jahresbericht: „Zehn Jahre Berliner Volkschor" sendet uns diese Vereinigung in *Berlin*. Man ersieht daraus, wie verdienstvoll und großzügig der von Dr. *E. Zander* ins Leben gerufene Chor im ersten Dezennium seines Bestehens gewirkt hat. (Die „N. M.-Z." brachte eine Abhandlung in Heft 19 des 33. Jahrgangs.) — Den 1. Jahresbericht sendet uns der St. Michaelis-Kirchenchor in *Hamburg*. Dirigent ist der bekannte Organist *Alfred Sittard*.

— *Von dem Tonkünstlerverein.* Der „Berliner Tonkünstler-Verein" versendet den von dem langjährigen Vorsitzenden *Adolf Göttmann* verfaßten Jahresbericht über das verflossene Vereinsjahr. Seine 20000 Nummern starke Bibliothek hat der Verein seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Die Zentrale der Musik-Volksbibliothek, von der Stadt Berlin unterstützt, hatte im abgelaufenen Jahre 9082 Ausleihungen, die Filiale, von Charlottenburg subventioniert, deren 9116. Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung beginnt ebensolche segensreiche Früchte zu tragen wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse sowie die Unterstützungs- und Darlehenskasse. Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres 81795 Mark.

— *Erfreuliches von der Operette.* Der Operettenkomponist *Edmund Eysler* hat für das vor einem Jahr eröffnete Internationale Musiker-Erholungsheim in Baden (bei Wien) eine Stiftung errichtet. Er widmete dem Institut den Betrag von zweieinhalb Prozent aller seiner Tantiemen und Verlegerhonorare. *Oskar Nedbal* hat dem Heim ein Prozent seiner Tantiemen und Verlegerhonorare gewidmet.

— *Ein Protest Carusos.* Eine Musikpädagogin hatte Caruso vor einiger Zeit beschuldigt, für sein neuerdings viel erörtertes Buch über Gesangstechnik aus einer ihrer Schriften ganze Seiten entlehnt zu haben. Im „Corriere della Sera" erklärt Caruso jetzt, daß er das betreffende Buch überhaupt n i c h t v e r f a ß t habe, daß er gegen diesen Mißbrauch seines Namens vielmehr protestieren müsse.

— *Ernst v. Schuch und Graz.* Professor *Otto Urbach* in Dresden schreibt uns: In meinem Nachruf für *Ernst v. Schuch* (Heft 17 dieses Jahrgangs) sind mir zwei falsche Angaben unterlaufen, deren öffentliche Berichtigung ich für eine Ehrenpflicht ansehe. Es handelt sich um die Angaben, daß *Graz*, die Geburtsstadt Schuchs, zu jener Zeit „noch fast ganz im italienischen Sprachgebiete" gelegen habe und daß die Grazer Oper damals „italienisch" gewesen sei. Ich möchte ausdrücklich betonen, daß es wohl kaum jemand mit höherer Freude erfüllen kann, daß obige Angaben nicht den Tatsachen entsprechen, als mich selbst.

* * *

Personalnachrichten.

— Generalmusikdirektor Dr. *Philipp Wolfrum* in *Heidelberg* ist vom Großherzog von Baden zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

— Die Chorvereinigung *Berliner* Aerzte hat in ihrer letzten Generalversammlung Prof. *Siegfried Ochs* zum Ehrenmitglied gewählt.

— Intendant *Bernau* hat die Leitung des *Mannheimer* Hof- und Nationaltheaters niedergelegt. Seine Stellung, die er erst im vergangenen Jahre antrat, war durch verschiedene Umstände unhaltbar geworden. Das Vertragsverhältnis ist mit gegenseitigem Einverständnis gelöst worden.

— Musikdirektor *Fr. Hayn* in Ulm ist vom *Göppinger* Oratorienverein als Dirigent gewählt worden; er wird in Göppingen erstmals das Brahmssche Requiem zur Aufführung bringen.

— *Hellmuth Gringel* ist nach Beendigung seiner wissenschaftlichen und pianistischen Studien am Höheren Musikinstitut in *Königsberg i. Pr.* dort als Lehrer eingetreten.

— Der bekannte finnische Komponist *Jean Sibelius*, der kürzlich auf eine Einladung des Norfolk Music Festival hin in Amerika die Uraufführung seines neuesten Orchesterwerkes „Die Oceaniden" veranstaltete, ist bei diesem Besuche von der Yale University in New Haven (Connecticut) zum „Doctor of Music" ernannt worden. Präsident Hadley, der Rektor der Universität, promovierte Sibelius, der übrigens früher Jura studiert hat, mit einer Rede, aus der folgende Sätze mitgeteilt seien: „Dr. Jean Sibelius, durch und durch national in seiner musikalischen Erfindung, hat sich schon lange Finnland, Deutschland und England erobert. . . . Was Wagner für die altgermanische Sagenwelt bedeutete, das wurde Dr. Sibelius in seiner besonderen Art für die finnischen Legenden, die in der Kalevala, dem finnischen Nationalepos, verkörpert sind."

— In *Leipzig* ist im Alter von 67 Jahren ein Musiker gestorben, der in langjährigem Wirken im Ausland den deutschen Namen und deutsche Kunst zu Ehren gebracht hat: *August Reiter*. Er wurde 1847 in Wiesenfeld im Thüringischen geboren und studierte in Leipzig Musik von 1869—75 an der Universität und dem Konservatorium. Das Kriegsjahr 1870/71 unterbrach seine Studien Der damalige Leiter des Konservatoriums, Schleinitz, empfahl später den tüchtigen Schüler an Mendelssohn und erwirkte ihm die Aussicht auf Anstellung als Lehrer am Konservatorium. Reiter lehnte indes ab und ging nach Aberdeen, der bekannten schottischen Universitätsstadt, wo er schnell auf die musikalischen Verhältnisse bedeutenden und leitenden Einfluß gewann. In den dreißig Jahren seines Wirkens entstand dort eine Philharmonische Gesellschaft; er gründete auch ein großes Orchester, um fortan Konzerte großen Stiles zu veranstalten, wie sie in Leipzig üblich waren. Die letzten Lebensjahre hat Reiter in aller Stille in Leipzig zugebracht. *F. E. W—n.*

Besprechungen und Anzeigen

Neue Klaviermusik zu zwei Händen (Unterhaltungsstücke).

Paul Seelig: *Lagoe-lagoe*, lyrische Stücke aus dem Sundaarchipel. 2 Hefte, op. 18 und 21. Zu beziehen durch *Hug* à 2.50 M. netto. (m.) Eine merkwürdige Sammlung! Diese volkstümlichen, liedartigen Sätze in ihrem klangvollen, eleganten Satz sind wirklich originell. Schade, daß wir die offenbar holländisch oder norwegisch? gehaltenen Ueberschriften der 16 Stücke nicht verstehen. Lagoe bedeutet wohl „See“, Krontjong „Krönung“, Stambul wohl Konstantinopel. Sonst aber bringt man nichts heraus, das uns Anhaltspunkte für Entstehung und Auffassung der Stücke gäbe. Die Verse über einzelnen Nummern hätten wohl in eine Kultursprache übersetzt werden dürfen. Allem Anschein nach sind es teils musikalische Stimmungs- und Landschaftsbilder, teils Aufzeichnungen von Volksliedern verschiedener Herkunft, die oft interessant und raffiniert harmonisiert sind. Ein Teil ist in alten Tonarten gehalten und fremdartig; so ist I No. 3 vielleicht phrygisch, No. 10 nordisch in fis moll ohne Leitton. Heft II No. 3 ist dorisch mit fehlender Sekund und Sexte; manche Melodien ließen sich nicht genauer harmonisieren und sind über einem stereotypen, dudelsackartigen, naturvölkischen Orgelpunkt aufgebaut. Die 2 Hefte sind eine Bereicherung der mittelschweren Literatur und machen mit einem begabten, feinsinnigen Tonsetzer bekannt, der Neues bringt. Wie weit seine eigene Erfindung geht, läßt sich aus der Sammlung nicht schließen.

Emil Kronke, op. 79: *Trois valses érotiques*, à 1 M. Verlag *Leuckart* (m.).

Derselbe, op. 85: *Moments valsants*, 4 Walzer zusammen 2 M. Verlag *Zimmermann* (m.). Der schreibfrohe Komponist ist unern Lesern als Autor des riesig dankbaren pathetischen Konzertpräludiums op. 25 (Verlag Schmidt) und der Etüden in Chopins Stil (Verlag Schweers & Haake, Bremen) vorteilhaft bekannt. Er bewegt sich mit wachsender Geschmeidigkeit und viel Glück auf dem glatten Parkett des Salons, vor allem des Tanzsalons. Die obigen Walzer sind von bezauberndem Wohlklang, bequemster Spielart, vornehm, wenn auch hie und da schmachtend, mannigfaltig und formvollendet. In seinem

op. 82, 4 *Humoresken* (2.50 M. Verlag *Zimmermann*, m.) kommen wieder die geraden Taktarten zu ihrem Recht. Leichtfüßige, graziöse Rhythmen (No. 1, 2 und 4) wechseln mit pathetischen Gedanken (No. 3 à la Schumann). Es sind lauter flüssige, wohlklingende, unwiderstehlich bestrickende Plaudereien am Klavier. Ihr Studium fördert die Leichtigkeit der Hand und Eleganz des Vortrags.

Robert Oehme, op. 8: *Zwei Klavierstücke, Gavotte* (1 M.) und *Ständchen* (80 Pf.). Verlag *Fritz Baselt, Frankfurt a. M.* Der Autor zeigt hervorragendes Talent für die leichtgeschürzte, aber anständig bleibende Muse und französische Pikanterie. Es gilt für sie, was wir eben über Kronkes Stücke sagten.

Kath. Paula Funcke: *Drei Lieder ohne Worte.* Verlag *Baselt*, à 60—80 Pf. Gebet, Nachtlied, Klosterliedchen; melodiöse, einfache Stückchen; einige ungeschickte Wendungen verraten die Anfängerin.

Einar Nilson: *„Jedermanns“ Marsch- und Tanzlied*, für Klavier gesetzt, 1.50 M. netto (m.). Verlag *Bote & Bock.* Nicht bloß die Besucher von Hofmannsthals eindringlicher „Moralität“ mit ihrer altdeutschen Anschauungs- und Redeweise (auch hier in Stuttgart im März 1913 aufgeführt) werden sich freuen, beim Durchspielen der zwei reizenden Stücke aus Nilsons Bühnenmusik sich wieder in die aus zartem Scherz und grausigem Schreck gemischte Stimmung zurückversetzen zu können. Auch wer das Bühnenspiel nicht kennt, wird sich an den naivfröhlichen Klängen der zwei hübschen Tonsätze ergötzen.

Bungard-Wasem, op. 53: *Conchita* (in Kommission bei *Althaus, Godesberg*, 2 M., m.). Noch eine Erinnerung an die Zeit kolossaler Walzerproduktion, hervorgerufen durch den Wettbewerb der „Woche“. Der Tanz enthält viele hübsche, aber kaum neue Einfälle, ist nicht schlechter und nicht besser, auch nicht vornehmer als die einst preisgekrönten Elaborate.

H. Engelmann: *Souvenir de Biarritz*, 1.50 M. Verlag *Klökner* (m.); ein schneidiges spanisches Walzerintermezzo.

Geza Horváth, op. 112 a und b: *Sérénade française* und *Burlesque hongroise.* Verlag *Klökner*, à 1.25 M. (m.), mit Fingersatz. Das erste ein leicht beschwingtes, nicht hervorragendes Stück. Das zweite ist wertvoller, es stellt einem energischen, rassigen Mollthema echt ungarischen Charakters ein helles, lustiges Durthema effektvoll und in dankbarem Satze gegenüber. — Das Papier ist leider zu dünn.

Dr. Kárpáth: *Valse de la Riviera.* Verlag *Klökner*, 1.60 M. (m.), drei hübsche, nobel gehaltene, leichtspielbare Themen.

Eugen (Jenö) **Kerner:** *Trois morceaux caractéristiques.* (Verlag *Klökner*, à 1.25 M., m.). I. Cantabile, sehr melodiös und leidenschaftlich, von Grieg beeinflußt; eine Stelle, S. 3 und 4 vorletzte und letzte Reihe, findet sich bei St. Heller. II. Salome, ein hübscher Walzer, der aber trotz anfänglichem Moll von der Leidenschaftlichkeit der Titelheldin nichts an sich hat. III. Erotika, ein temperamentvoller Walzer. Kerner versteht sich ausgezeichnet auf den Klaviersatz, das merkt man auf Schritt und Tritt.

László: *Kinderszenen.* 1. Heft, Verlag *Klökner*, 1.25 M., (l.—m.); drei sehr hübsche, leichtverständliche, naiv-herzliche musikalische Bildchen. Befingert.

K. Pikethy Tibor, op. 5 und 10: je 5 lyrische Stücke à 2 M. (m.). Verlag *Klökner*. Nicht bloß Titel, wie „Warum?“, „Romanze“, „Klage“, sondern die ganze vornehme Haltung der Stücke nach Melodie, Harmonie, und vor allem das charakteristische häufige und so unbequeme Ineinanderschieben der Hände deuten auf Schumann als das Vorbild für den ungarischen Komponisten. Er weiß viel Schönes und Inniges zu sagen. Der Fingersatz ist streckenweise angegeben.

M. Moszkowsky, op. 89: *Tanzmomente*, 5 Stücke à 1.50 M., Verlag *Hainauer*. 1. Valse prélude (m.), mit interessanten Vorhaltstönen; 2. Valse mignonne (m), schwer zu lesen, aber unschwer zu spielen, sehr niedlich, in Menuettart; 3. Valse triste m.—(s.), von Chopinscher Eleganz, Finesse der Harmonie und voll Melancholie; 4. Valse tendre (m.), im 1. Thema einfach und leicht. Der Mittelsatz in Schumannscher Spielart. *C. Kn.*

Haquinius: *Drei schwedische Tänze für Klavier*, à 1.50 M. *(Edition Hansen).* No. 1 ist ganz munter, im Mittelsatz scheint die Erfindung etwas zu versagen; No. 2 ist in der Art Scharwenkas gehalten, aber etwas unruhig flackernd; am besten dürfte No. 3 wirken. Größere Schwierigkeiten sind nicht vorhanden. *F.*

Lieder.

C. Knayer. Des Christen Lied, Musikheft für Haus und Gemeinde. Unter Mitwirkung hervorragender Tonkünstler herausgegeben von *Albert Zufavern, Pforzheim.* Heft II (M. 1.50). Das Heft enthält 7 Sololieder, zwei Duette und einen dreistimmigen Frauenchor mit Harmonium (Klavier), letzteren auch noch mit Violine, und drei Stücke für Harmonium oder Piano. Die musikalische Leitung dieses Unternehmens wird von *C. Knayer* besorgt, liegt somit in guten Händen, da Knayer stets dafür sorgen wird, daß die hier gebotene religiöse Musik (wenn auch die Texte der Lieder „positiv gläubig“ bleiben sollen) nicht den Stempel der Heilsarmee- und anderer unserem deutschen Empfinden wenig sympathischer Gesänge trage, sondern nach dem Wahlspruch: „frisch, fromm, fröhlich, frei“ geartet sei, und ein gesunder religiöser Geist die Blätter durchwehe. Aus dem uns vorliegenden II. Heft sei besonders die ansprechende Vertonung des „Vaterunser“ von B. Leipold, das anmutige Lied von P. Hassenstein, das choralvorspielartige Stück von A. Kowalsky hervorgehoben. Von C. Knayer wird der dreistimmige Frauenchor, das Karfreitagslied und ganz besonders das schlichtschöne Duett „Jesus ist da“ mit dem wirksamen Durschluß entschiedenen Beifall finden. *Dr. Schüz.*

Heinrich Neal: *Drei Gesänge:* 1. Wasserrosen (1 M.), 2. O dürft' ich kämpfen (1.20 M.), 3. Ballszene (1 M.). Verlag *H. Neal, Heidelberg (Leipzig, Hug & Co.).* Der Komponist, der uns durch seine „Deutschen Rhapsodien“ seinerzeit schöne Proben seiner Kompositionskunst gegeben hat, ist zugleich Dichter dieser Gesänge, und den warm, ja heiß empfundenen Worten, die vom Leid der Liebe erzählen, entspricht auch seine technisch fein ausgebildete Tonsprache. Durch Zartheit einerseits und wieder durch Leidenschaft und Kraft des Ausdrucks fesselt besonders No. 2. Originell und von ganz eigenartiger Wirkung ist die „Ballszene“, in der ein fein harmonisierter schwermütig süßer Walzer die Begleitung bildet zu den Worten eines Gesangs von hoffnungsloser Liebe. *Sch.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 22 bringt ein Lied „Mein Wesel“ von *Gustav Lewin* in Weimar. Ein glücklicher Umstand will es, daß das für dies Heft schon früher ausgesuchte Lied in seiner Stimmung etwas an die Stimmung dieser Zeit anklingt. Hurra, die Regimentsmusik! — Das Amselmenuett ist ein musikalischer Scherz zum heutigen Aufsatz von *Philipp George*, Schriftsteller und Major a. D. Es ist sehr hübsch aus verschiedenen Amselmotiven zusammengestellt.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. August, Ausgabe dieses Heftes am 20. August, des nächsten Heftes am 8. September.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

A. Sch. in Kl. Die Verhältnisse haben sich geändert seit Ihrem Schreiben an uns. Wenn Sie uns heute einen guten patriotischen Text zur Verfügung stellen könnten, wären wir von Herzen dankbar.

Schützenmarsch. Wenn Sie den Marsch gleich beurteilt haben wollen, so ist der Briefkasten der geeignete Weg. Sonst müssen Sie sich gedulden, bis die Reihe an ihn kommt. — Hug & Comp. in Leipzig.

Gluck-Feier in Weidenwang. Sonst sehr gerne. Aber in diesen Zeiten hat die Polemik zu schweigen. Besten Dank für die Zusendung.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 6. August.)

W. K., Sa. Ihren beiden Gesängen nach, sind Sie von einem tieferen musikalischen Interesse durchdrungen. Die Begleitsätze haben ein selbständiges Gepräge, die melodische Führung ist anmutig, die Stimmung ist nicht übel getroffen.

A. B. D. Wenn Sie Ihr Komponieren später der Disziplin eines geregelten Unterrichts unterwerfen, werden sich in Ihren Arbeiten mehr Spuren einer quellenden Empfindung entdecken lassen. Sie machen sich Ihre Aufgabe oft gar zu leicht und sind zu wenig wählerisch beim Niederschreiben Ihrer musikalischen Einfälle.

B-la H-s, R-ta. Ihr Musizieren ist zu oberflächlich, als daß es ein tieferes Interesse zu beanspruchen vermöchte. Sie müssen sich erst den Weg zu einem methodischen Betrieb Ihrer Studien zeigen lassen. Temperament und Fleiß seien gern anerkannt.

Sebastian. Bei aller Einfachheit eine sehr nette, ansprechende Vertonung.

H. V., M—burg. In manchem noch unreif. Sie sollten sich mehr mit klassischen Delikatessen beschäftigen. Eine schwache Leistung ist das Orgelpräludium; es weist allerhand Verstöße gegen ganz elementare Regeln der Harmonielehre auf.

H. K. X. Sehr freundliche Gebilde, nur ohne Anspruch auf Originalität.

Car. Lib. „Rokoko" ziemlich phantastisch. Bei wiederholtem Überprüfen gewinnt das eigentümliche Stück immer mehr. Es ist nicht ohne Feinheiten.

Max D—nk. Beide Gesänge bestätigen eine nicht gewöhnliche Empfindungstiefe. Auch die Begleitsätze lassen künstlerischen Feinsinn erkennen.

K. L. Sp. Ein schönes Talent, das wirksam zu gestalten versteht. Durch eine etwas modernere Untermalung käme der schwungvolle Zug Ihrer Gesänge noch mehr zur Geltung.

Ei nicht doch. Die Fughette ist mit gutem kontrapunktischem Geschick behandelt. Die Eigennote Ihrer Arbeiten wendet sich nicht ans leichte Verstehen; sie geht Herkömmlichem aus dem Weg, dabei mitunter in Bizarrerie verfallend.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Schütt, Eduard, op. 95: Thema mit Variationen für Klavier 3 M. Simrock, Berlin.
— op. 96: Deux Canzones pour Piano No. 1 und 2 à 1.50 M. Ebenda.

Grosz, Ernst: Caprice pour Piano à 2 mains 1.20 M. Steingräber-Verlag, Leipzig.
— Melodische Vortragsstückchen im Umfange von 5 Tönen für Klavier 4 ms. H. I/II à 1.50 M. Ebenda.

Reichel, Bernhard: „Es war einmal“, 3 Klavierst. 2 ms. 2 M. Ebenda.
— „Grüße von fern“, 3 Klavierstücke 2 ms. 2 M. Ebenda.
— „Epheublätter“, 7 Klavierstücke 2 ms. Heft I/II à 1.60 M. Ebenda.

Söchting, Emil, op. 146: „Ein Abend in Venedig“, Serenade 2 ms. 1 M. Ebenda.

Schubert, Fr., op. 51, 3: Marche militaire, 2 Klaviere zu vier Händen, arrgt. von G. Horváth 1.60 M. Ebenda.

Schütze, C.: Vortragsstücke, Sonatinen und Sonaten 4 ms. Heft I: Unterstufe, Abteilung 1 1.80 M. Heft II: Unterstufe, Abteil. 2 1.80 M. Heft III: Mittelstufe, Abteilung 1 1.80 M. Heft IV: Mittelstufe, Abteil. 2 1.80 M. Ebenda.

Wagner-Tausig: Siegmunds Liebesgesang aus „Die Walküre“ für 2 Klaviere zu vier Händen bearbeitet von B. Reichel 1 M. Ebenda.

Gretchaninow, A., op. 61: Pastels 2me cah. Huit Morceaux miniatures pour Piano cplt. 2.50 M. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Liapounow, S., op. 57: Trois Morceaux pour Piano 2.50 M. Ebenda.
— op. 58: Prélude et Fugue pour Piano 2.50. M. Ebenda.

Puccini, G.: Tosca, Musikdrama in 3 Akten, Klavierauszug 2 ms. 2 M. G. Ricordi & Co., Mailand.

Gluck, Chr. W. v.: „Der Zauberbaum“, musikal. Schwank in einem Aufzug, herausgeg. von Dr. Max Arend, Klavierauszug von Adolf Steinbert. Georg D. W. Callwey, München.

Dupin, Paul: Trois Esquisses Fuguées (2me Série) pour le Piano, Heft IV—VI à 2 bis 3 Fr. A. Durand & Fils, Paris.

Grovlez, Gabriel: Trois Pièces pour le Piano 3.50 Fr. Ebd.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.	1914 Heft 23

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch. österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

An unsere Leser und Freunde!

Die große Zeit, die unser Vaterland jetzt erlebt, erfordert auch große Opfer. Daß die Musen zurückzutreten haben, solange Mars das erste Wort spricht, ist eine schmerzliche, aber unabänderliche Tatsache. Und doch: Auch sie treten in den Dienst der heiligen Sache. Die kurze Spanne Zeit, seit der der Krieg wütet, hat die deutschen Dichter auf den Plan gerufen und manch schöne Gabe ist dem Volke bereits zugeflossen. Da sollte die Musik zurückstehen? Nimmermehr! Bald wird sie ihre Stimme erschallen lassen, wenn unsere Waffen weiter gesegnet werden. In Konzerten, die dem besonderen Zwecke der Stunde gewidmet sind, werden wir erhebende Klänge, Trost und neuen Mut gewinnen. Wie tief und erhebend werden da die alten Meister, voran *Johann Sebastian Bach*, in den Kirchen zu den Herzen andächtiger Gemeinden sprechen! Und die erhabenen Töne eines Beethoven werden in den Konzertsälen die Menschen begeistern und sie über Stunden der Not leichter hinwegkommen lassen. Aber auch die heitere Muse soll im Ernste der Tage ihr Haupt nicht ganz verhüllen, sobald ihr Antlitz rein und schön ist. Nein, wir wollen unsere Musik nicht vergessen, sie ist ein bedeutungsvoller seelischer Faktor, ohne sie ist das deutsche Volk gar nicht denkbar.

Doch nicht nur innere, auch äußere Gründe sprechen dafür, das musikalische Leben, soweit das möglich ist, wieder aufzunehmen. Wenn unsere Jünglinge und Männer als Soldaten vor dem Feinde ihre Pflicht tun, so sollen wir Haus und Herd daheim hüten! Und das geschieht, neben der Tat barmherziger Hilfe, durch die Arbeit! So wie das Geld wieder allgemein, wenn natürlich auch in bescheidenem Maße, rollt, ist die Hauptgefahr für unser Vaterland im Innern ebenfalls beseitigt. Darum gebt auch den deutschen Musikern in dieser Zeit Gelegenheit zu verdienen, damit das vaterländische Bild später in der Geschichte keine Lücke aufweise. Wir dürfen trotz einigen betrübenden Vorgängen hoffen, daß das Musikleben wieder langsam beginnt, Anzeichen dafür sind da.

Deshalb haben auch wir beschlossen, die „Neue Musik-Zeitung" weiter erscheinen zu lassen. Freilich können wir das vorläufig nur in etwas bescheidenerem Umfange als bisher tun, und wir rechnen auf die Zustimmung aller unserer Leser, wenn sie die durch die Verhältnisse bestimmte Maßnahme gutheißen. Daß eine Musikzeitung jetzt nicht auf ihre Kosten kommen kann, brauchen wir wohl nicht erst weiter auseinanderzusetzen. Wir bringen das Opfer, um die Zeitung auch während des Krieges aufrecht zu erhalten, um den Musikern und Musikschriftstellern auch unsererseits Gelegenheit zum Verdienen zu geben. Wir bitten unsere Leser um ihre freundliche Mithilfe und um Erneuerung ihres Abonnements für das nächste Vierteljahr. Indem sie ihrer Musik-Zeitung helfen, helfen sie dem ganzen Musikerstande und tragen damit ihr Teil zum Wohl des Ganzen bei!

„Neue Musik-Zeitung."

Hilfsstellen für Berufsmusiker.

Zu *München* ist eine „Hilfsstelle für Berufsmusiker" gegründet worden. Ueber ihren *Zweck* gibt der nachfolgend abgedruckte „*Aufruf*" Aufschluß. Sie soll für die Dauer des Krieges bestehen. Verwaltet wird sie durch je zwei Mitglieder der unterzeichneten Musiker-Vereinigungen; die laufenden Arbeiten werden zu öffentlich bekannt gegebenen Stunden erledigt.

Es sei angeregt, den zu München gemachten Versuch auch in anderen deutschen und österreichischen Städten durchzuführen! *P. M.*

Aufruf!

Hilfsstelle für Berufsmusiker.

Ueber eine große Zahl von Musikerfamilien hat schon der Ausbruch des Krieges die bitterste Not gebracht.

Viele zu den Waffen einberufene Musiker haben Frau und Kind ohne jegliche Existenzmittel zurücklassen müssen. Und zu Hunderten und Aberhunderten zählen die größeren und kleineren Orchestern Angehörenden, die man plötzlich aus ihren Stellungen entließ, sei es mit einer knappen Abfindung, durch die sie ihr Leben für einige Tage notdürftig fristen können, sei es ohne die geringste Unterstützung.

Nicht weniger beklagenswert ist das Los derer, die Unterricht erteilen und über Nacht ihre Stunden einbüßten.

Unter den Unzähligen aus allen Ständen und Berufsarten, die durch ernste und heitere Musik Freude, edlen Genuß, Erhebung finden, sind sicherlich nicht wenige, die jetzt auch

der Familien der ins Feld gezogenen und der ins Elend geratenen Musiker gedenken und ein Scherflein zur Milderung ihrer Lage beitragen werden. Wir bitten sie, Spenden, vom kleinsten Betrage an, der in Rücksicht auf die Zeitumstände gegründeten

Hilfsstelle für Berufsmusiker

zu Händen des Herrn Kapellmeisters *Theo Freitag, München*, Luisenstraße 71/II, Fernruf 8135, freundlichst übermitteln zu wollen. — Auch bitten wir alle, die ihre Unterrichtsstunden schon gekündigt haben, sie nach Möglichkeit wieder aufzunehmen.

Des weiteren ersuchen wir alle, die auf längere oder kürzere Zeit für leichtere körperliche oder Büroarbeit verschiedenster Art tüchtiger und zuverlässiger Hilfskräfte benötigen, sich zwecks Vermittlung an die genannte Stelle zu wenden. Nicht gering ist die Zahl der Musiker, die sprachkundig sind, mit Buchführung, Maschinenschrift u. a. m. vertraut sind und gegen bescheidenes Entgelt innerhalb und außerhalb Münchens sich mit Eifer und Hingebung betätigen möchten.

München, den 10. August 1914.

Paul Ehlers. **Richard Strauß.** *Paul Marsop.*

Münchner Tonkünstlerverein. *Münchner Musikerverbindung.*
I. A.: Julius Schweitzer. I. A.: Albert Knüppel.

Münchner Ensemblemusiker-Bund
I. A.: Theo Freitag.

* * *

Nachschrift der Redaktion: Wir hoffen, daß dies Münchner Beispiel soweit wie möglich Nachahmung finden möge. Wie es um viel deutsche Musiker bestellt ist, das möge folgendes eine, in die Augen springende Beispiel veranschaulichen. Aus *Meiningen* wird uns unterm 18. August geschrieben: Herzog *Bernhard* hat in diesen Tagen unsere beiden Kunstinstitute, *Hoftheater und Hofkapelle*, aufgelöst. Prof. *Stein* hat, ehe er seine Stelle antrat, die Kündigung erhalten.

Aus diesem Beispiel erhellt doppelt, daß Selbsthilfe der Musiker bitter not tut!

Im Gegensatz zu solcher Entscheidung eines deutschen Fürsten in jetziger Zeit, deren nähere Umstände wir nicht kennen, steht die Nachricht aus *Stuttgart*, daß sowohl das Konservatorium für Musik wie auch das Musikpädagogium das neue Schuljahr eröffnen werden.

* * *

In der „Frkf. Ztg." lesen wir folgenden Aufruf: Zu den vielen Berufsklassen, die durch den Krieg in eine sehr bedrängte Lage gekommen sind, gehört auch der Musiklehrerstand.

Im Namen vieler Kollegen möchten wir uns an das soziale Empfinden des Publikums wenden und bitten, wenn es irgend möglich ist, den gewohnten Musikunterricht nicht aufgeben zu wollen.

Manche Stunde ist wohl nur in der ersten Aufregung abgesagt worden und es bedarf sicher nur des Hinweises auf die ganz trostlose Lage, in die viele unserer Kollegen und Kolleginnen mit ihren Familien dadurch schon jetzt gekommen sind, manche, deren Verhältnisse es einigermaßen gestatten, zu veranlassen, den Unterricht wieder aufzunehmen.

Das Publikum erfüllt dadurch nicht nur eine soziale Pflicht dem Musiklehrerstand gegenüber, es wahrt auch das Interesse der Musikschüler, deren Unterricht durch eine größere Unterbrechung außerordentlich leiden würde.

Frankfurter Tonkünstler-Verein. *Frankfurter Musikgruppe.*
I. V. Prof. Eugen Hildach. I. A. Sophie Henkel.

Obenstehenden Aufruf unterstützen auf das wärmste:
Frau de Bary-Osterrieth, Frau Hilda Bolongaro-Crevenna geb. von Neufville, Frau Eva Borgnis, Dr. Oswald Feis, Herr Pfarrer Foerster, Frau Ferdinand Hirsch, Frau Hertha Jay, Geh. Konsistorialrat Pfarrer Kayser, Prof. Knorr, Herr Walter Melber, Frau Else Nassauer-Horkheimer, Herr und Frau Adolf von Neufville, Kapellmeister Egon Pollak, Frau Walter vom Rath, Polizeipräsident Rieß von Scheurnschloß, Freifrau Mathilde von Rothschild, Kapellmeister Dr. Rottenberg, Baronin Schey, Justizrat Dr. Sieger, Dr. Heinrich Simon, Geh. Sanitätsrat Professor Dr. Gustav Spieß, Frau Konsul Siebert, Baronin Ninia von Steiger, Herr Emil Sulzbach, Herr Pfarrer Urspruch, Herr Oberbürgermeister Voigt, Intendant Volkner, Herr Pfarrer Werner, Frau Major Weise.

* * *

Wie auch unter „Neuaufführungen und Notizen" mitgeteilt ist, hat die Direktion des Deutschen Opernhauses in *Charlottenburg* beschlossen, weiterzuspielen. Nachstehende Ankündigung sei als Musterbeispiel hier mitgeteilt: „Wir haben beschlossen, weiterzuspielen. Wir werden das Deutsche Opernhaus am Sonntag, 30. d. M., wieder eröffnen mit einer Vorstellung, deren voller Ertrag den bedürftigen Frauen und Kindern unserer tapferen Krieger gewidmet ist. Nach unsern Verträgen gäbe uns der Krieg wohl das Recht, unsere Angestellten (Künstler, Beamte und Arbeiter), fast 600 an der Zahl, zu entlassen. Aber wir wollen sie und ihre Familien nicht der Not preisgeben, sondern alle Kräfte daransetzen, den Betrieb aufrechtzuerhalten. Das erfordert aber große Opfer von allen Seiten. Nachdem die Angestellten auf den nur irgend entbehrlichen Teil ihrer Bezüge, die städtischen Behörden Charlottenburgs auf die ihnen vertraglich zustehende Pacht und Nebenausgaben verzichtet haben, müssen unsere Freunde im Publikum das beste tun: sie müssen uns treu bleiben. Allen voran die Abonnenten! Wir sind überzeugt, daß sie ihre Abonnements in der dafür bestimmten Zeit — 10. bis 29. August — einlösen werden, nicht nur auf Grund ihrer vertraglichen Pflicht, sondern aus Gemeinsinn, um 600 Menschen im Brot zu erhalten."

* * *

Opferwilligkeit deutscher Sänger.

Als erste uns bekannt gewordene Opferwilligkeit veröffentlichen wir die bergischer Sänger. So hat die Solinger Liedertafel beschlossen, 500 Mark für die Angehörigen der ins Feld gezogenen Krieger zu bewilligen. Eine gleich große Summe hat die Solinger Liedertafel noch zur Unterstützung für die Hinterbliebenen ihrer eigenen am Kriege teilnehmenden Mitglieder bestimmt. Insgesamt beträgt also die Kriegsspende der Solinger Liedertafel aus ihrem Vereinsvermögen 1000 Mark. — Der Solinger Männerchor hat einen Betrag von 600 Mark zur Unterstützung der Familien einberufener Mannschaften bewilligt. Hiervon sollen 200 Mark der Stadtkasse bezw. dem Hilfsausschuß überwiesen werden, während 400 Mark für die Familien einberufener Mitglieder bestimmt sind. — Die Vereinigung Männerchor Liedertafel in Gräfrath bewilligte für die Angehörigen ihrer zur Fahne einberufenen Mitglieder einen Betrag von 300 Mark. — Weiter hat am 20. August der *Schwäb. Sängerbund* als Spende zur Unterstützung der Familien der ins Feld gezogenen Krieger die Summe von 2000 Mark beschlossen in der Weise, daß 1500 Mark den Familien des Landes, 500 Mark dem Städt. Hilfsausschuß von Groß-Stuttgart zugewendet werden sollen. — Der *Aachener Männergesangverein* „Orphea" hat seine beim Brüsseler internationalen Gesangwettstreit errungene, vom belgischen König Albert gestiftete große goldene Medaille, deren Wert auf etwa 800 Mk. geschätzt wird, dem Roten Kreuz zum Einschmelzen übergeben. Bravo! — Der Männergesangverein „Concordia" in Leipzig hat in Anbetracht der Kriegszeiten sein für diesen Herbst angesetztes fünfzigjähriges Jubiläum bis auf weiteres verschoben. Auch hat er seiner Unterstützungskasse als erste Rate 1000 Mark entnommen, die durch den Krieg in Not geratenen Vereinsmitgliedern zur Unterstützung dienen sollen.

* * *

Feinde hinaus! Der „Allgem. deutsche Musikerverband" erläßt folgende Bekanntmachung: Wie aus den Berichten der Tageszeitungen ersichtlich, werden unsere deutschen Brüder und Schwestern in den mit uns Krieg führenden Ländern — wir erinnern an Belgien, Frankreich und Rußland — in einer Weise behandelt, die aller Zivilisation Hohn spricht. Wir haben deshalb beschlossen, dem Beispiel des Lokalvereins Berlin folgend, alle die aus *unserem Verbande auszuschließen*, die den uns feindlichen Nationen angehören. Wir halten es nicht für angebracht, solchen Kollegen die Wohltaten unseres Verbandes zuerkennen zu müssen, und verzichten natürlich auch auf deren Leistungen."

Der Spuk von Richard Wagners Irrsinn.

Von EUGEN DÜMMLER, Geh. Justizrat (Gräfelfing).

Parsifal! ... Parsifal! ... Rings um uns her ertönt das Mysterium vom reinen Toren. — Nicht die Pietät vor dem Willen des Meisters, nicht die Scheu vor der Entweihung des Grals schützten das Werk vor dem Wandern: Mit der Lösung des gesetzlichen Hemmschuhs trat es seine Reise in alle Weltteile an.

Wer gedenkt in diesem Parsifal-Jahre an jene Periode der deutschen Literatur zurück, da allen Ernstes Richard Wagner für psychisch entartet, für geisteskrank erklärt wurde? Der literarisch-musikalische Kampf um die Zukunftsmusik verzog sich nun auch auf medizinisches Gebiet, wo gerade ein auf geistige Erkrankung Wagners zielender Hieb schwer verfangen mußte. In der Tat erfolgte der Hieb, und zwar nicht von einem blinden Fanatiker, sondern von einem Manne der Wissenschaft, von einem „Spezialisten der Psychiatrie".

Die Kunstgeschichte darf diese Episode nicht übersehen. Dem Kulturhistoriker erscheint sie als dunkler Spuk. Als solchen erkennt sie der unbefangene Forschergeist, der nicht hinter jedem großen Künstler Wahnsinn wittert. Hans v. Wolzogen geht in den „Erinnerungen" als Intimer des Hauses Wahnfried mit Schweigen über die Episode hinweg.

In seinem Königsroman „Majestät" läßt der Autor M. G. Conrad den jungen schönheitstrunkenen König in auflodernden Zorne die ihm vorgelegte Schrift gleich einer Teufelsausgeburt verbrennen. Ludwig Nohl (Musikerbiographien V, S. 92) tut die Schrift kurz als Machination der Feinde ab und Wagners Biograph Glasenapp verfemt sie als böswillige Verleumdung. Aber auch, wenn man dem Spuk näher zu Leibe geht, hat das Bild des Meisters in der Kulturgeschichte eine Trübung nicht zu fürchten.

* * *

Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie von Dr. Theodor Puschmann, prakt. Arzt und Spezialist der Psychiatrie in München. 1872. 2. Aufl. 1873.

Genie sei der Bruder des Wahnsinns. Wagner sei ein Genie. Als Ausflüsse dieses Genius seien nur die älteren Werke bis etwa „Lohengrin" anzuerkennen, die zum Teil unerreicht dastünden und Unsterblichkeit sicherten. Dagegen sieht Puschmann in Tristan, Meistersinger und Ring Wahnsinnsprodukte. Den Menschen Wagner kennt Puschmann nicht. Er will aber sein Auftreten rechtfertigen durch die kulturhistorische Bedeutung Wagners, die ihn zum Führer einer großen, wenn auch krankhaften Bewegung gemacht habe. Nach Puschmann sind nicht allein Richard Wagner, sondern auch dessen Anhänger verrückt, die zu heilen ein gutes Werk sei.

In der wissenschaftlichen Darstellung des bei Wagner vorliegenden Krankheitsbildes konstruiert Puschmann Größenwahn, Verfolgungswahn und moral insanity. Das ist zuviel auf einmal, urteilte mit Recht damals eine medizinische Zeitschrift. Für eine so harte, in der breitesten Oeffentlichkeit aufgestellte These erwartet nun der Leser triftige Beweise. Statt dessen findet er nur dürftig leere Redensarten. Die Arbeiten der letzten Jahre sollen „durchweg den Stempel einer geistigen Mittelmäßigkeit, einer flüchtigen Unfertigkeit und wilden Zerrissenheit" tragen. „Die Meistersinger, Tristan und Isolde, Rheingold sind sowohl nach Inhalt wie nach Form, in Wort und Ton unschön, zerfahren, verwahrlost." Der Größenwahn wird in den Gesammelten Schriften gefunden, die eine „maßlose Selbstüberschätzung, wirklich krankhafte Eitelkeit und Selbstüberhebung, Ideenarmut und zunehmende geistige Verödung" verraten. Wagner soll die großen Meister seiner Kunst mißachtet, sogar Beethoven nicht voll anerkannt haben — Beethoven, der nach Wagner die Weltgeschichte der Musik geschrieben, dessen IX. Symphonie das Festspielhaus in Bayreuth einweihte! In seinem „Kunstwerk der Zukunft" suche Wagner, der sich einst den Bismarck der Kunst genannt habe, auch andere Künste wie Malerei, Architektur etc. etc. zu umfassen, ja sogar Philosophie, Politik, Religion, Staat ziehe er in seine Zukunftspläne. Dann werden einige wie die Faust aufs Auge passende Aussprüche des berühmten Irrenarztes Griesinger angeführt und der Größenwahn ist fertig. Die Magerkeit der Beweisführung leuchtet jedem Leser sofort ein.

Für den Verfolgungswahn muß die Schrift „Das Judentum in der Musik" herhalten. Wagner glaube sich von Juden, Rezensenten, Intendanten, musikalischen Neidern verfolgt. Waren denn die Jahrzehnte dauernden unsagbaren Anfeindungen eitel Wahn? Nicht gegen Windmühlen gab Schwager Olivier den Rat: Ne repondez pas.

Die Sucht, neue Worte zu bilden, wie „Waldweben", „Mißwende" soll krankhaft sein. Was würde Puschmann zu Beethovens gewagten Wortbildungen gesagt haben, der für Trompete „Schmetterrohr", für Trompeter „Schmettermessingwerker" vorschlug?

Zum Kapitel des Gemütswahnsinns spricht Puschmann von „Verkehrtheit der Neigungen, Perversität der Begierden und Wünsche, von dem vollständigen Mangel der sittlichen und sozialen Gefühle". Er verdammt natürlich das Verhältnis zu Frau Cosima, das doch durch Seelenverwandtschaft längst geadelt war. Bei tieferem Blick in das Seelenleben seines Kranken hätte er dessen Gefühlstiefe, dessen Gefühlsreinheit in Werken und Taten erkennen müssen. Am Schlusse erfleht er die Heilung der verblendeten Anhänger Wagners mit dem pastoralen Rufe: Das walte Gott.

* * *

Die Aufnahme der Puschmannschen Schrift im Publikum war geteilt. Tagespresse und Fachzeitschriften nahmen Stellung. Die Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie von Laehr, Bd. 29, S. 712 ff., kommt zu einem im ganzen abfälligen, wenn auch nicht gerade wegwerfenden Urteil und spricht vom „Dilettantismus der psychopathologischen Kritik". Eine 1873 erschienene Schrift: Richard Wagner und der Spezialist der Psychiatrie von C. P. beschäftigt sich mit den Puschmannschen Zitaten aus Wagnerschen Schriften und erklärt sie für Fälschungen.

Eine geradezu vernichtende Abfuhr erlitt Puschmann durch die alsbald erschienene Gegenschrift: Richard Wagner. Streiflichter auf Dr. Puschmanns psychiatrische Studie von Dr. Franz Herrmann, zurzeit Physikatsassistent in München. Der Verfasser, Mediziner und Musiker zugleich, zerpflückte sozusagen Satz für Satz die Ausführungen und Schlußfolgerungen seines Gegners. Dessen Belegen für angeblichen Größenwahn stellte er die Aussprüche großer Männer aller Zeiten und Völker von Horaz und Cicero bis Shakespeare und Goethe gegenüber.. Er geißelt die gleichzeitige Konstruktion von Größenund Verfolgungswahn, also von psychischer Exaltation und Depression. Er bekämpft mit eiserner Konsequenz die wissenschaftliche These des Verfolgungswahns, da die Klagen Wagners über Preßfehden, Flugschriften, Intendanzen nicht Wahngebilde, sondern leider bittere Wahrheit waren. Sogar in ernsten musikalischen Werken, wie in den Gesammelten Aufsätzen von Otto Jahn, waren Tannhäuser (Sopransolo mit Kuhglocken) und Lohengrin (Schwanengesang nachtwächterhafte Melodie) verhöhnt worden. Für Wagners Philosophie in dem „Kunstwerk der Zukunft" als auf Feuerbach beruhend bricht Herrmann eine Lanze; auch weist er bezüglich der Sucht zu ungewöhnlichen Wortbildungen in interessanter, mit attischer Würze durchtränkter Zusammenstellung auf die Wortbereicherungen durch alt- und neudeutsche, griechische und römische Klassiker hin. Auch gewisse angebliche Eigenheiten Wagners, von Puschmann als „charakteristisches Symptom der vorhandenen Geisteskrankheit" angesehen, wie Dichten und Komponieren mit dem altdeutschen Barett auf dem Haupte, bestimmte Farbe von Schlafrock, Pantoffeln, Taschentuch werden besprochen und als Ammenmärchen oder wertlos für die Diagnose bezeichnet. Endlich wird auch die Theorie des Gemütswahnsinns energisch bekämpft. Wenn Wagners Schriften auch keine Jugendschriften seien, so sei die Lektüre für unverdorbene Jugend weniger gefährlich als mancher Klassiker, ja als die Bibel. Man vergleiche nur Goethe, Shakespeare, Lord Byron, Wieland, Heine, Bürger, Tasso, Ariost, Bocaccio, Cervantes etc. etc., von den alten heidnischen Klassikern gar nicht zu reden. Der geradezu absurde Vorwurf, als preise Wagner die Männerliebe der Hellenen, konnte durch wörtliche Anführung der betreffenden Stelle aus dem „Kunstwerk der Zukunft" gründlich entkräftet werden. Zum Schluß wird Puschmann zu den von ihm als unsittlich und unzüchtig bezeichneten Tonmalereien über Klang und Ton nach physikalischen Gesetzen dahin belehrt, daß die musikalische Empfindung nur vom Individuum selbst und dessen subjektivem Fühlen abhängt.

Glasenapp, Bd. V, S. 17, wundert sich über das Erscheinen von Gegenschriften. Eine Verwunderung ex post. Er selbst spricht von der Wiedergabe der verleumderischen Angriffe in einflußreichen Tagesblättern wie beispielsweise der „Berliner Nationalzeitung" und zwar ohne direkte Ablehnung, nur mit dem Zusatz: in ärztlichen Angelegenheiten mitzureden, liege außerhalb ihres Amtes. An anderer Stelle, S. 47, bezieht er einen Passus der „Kölner Nachrichten" auf die „damals die Gemüter bewegende und von der feindseligen Presse gestützte Puschmannsche Schmähbroschüre, ... in welcher der Münchner Haß gegen den Meister seinen giftgeschwollensten Ausdruck gefunden". Da war doch die Abwehr des Angriffs gerade durch einen medizinischen Fachmann eine verdienstliche Tat und geboten.

* * *

Der Spuk ging vorüber. Und heute? Difficile est satiram non scribere. Jetzt nach 40 Jahren fragen wir verwundert: Wie war eine solche Entgleisung nur möglich? Wir finden nur eine Antwort: Die ganze Episode war eine Ausgeburt jener Zeit. Jedwede Zeit hat ihre Wehen, sagt Freiligrath. In München wehte damals gegen Wagner Konfliktsluft. Die Menge wandte sich drohend gegen den erklärten Liebling des kunstbegeisterten Königs. Sie drängte auf Verbannung des Meisters aus dem nach der „Last des gemeinsten Lebensdruckes" (Mein Leben, S. 870) gewonnenen Asyle. In diese Zeit der Verbannung aus München fällt das Erscheinen der Studie Puschmanns. Sie entstammte wie eine Epidemie dem Boden, auf dem er lebte. In einem Briefe an Hermann Levi von 1875 will Wagner zwar über Münchner Publikum und Künstler nicht klagen: „aber es sind Gespenster dort, denen ich nicht mehr begegnen mag". Glasenapp V, S. 212. Was waren das für Gespenster? Dachte er dabei an unseren Spuk?

Der Zeitpunkt des Erscheinens jener Studie konnte für das Lebenswerk Wagners kritisch sein. Im Münchner Hoftheater waren Tristan, Meistersinger, auch gegen den Willen Wagners Rheingold und Walküre aufgeführt. Das Urteil des königlichen Mäzens war aber für die Menge nicht entscheidend. An den Vorstadtbühnen wurde das Weia Waga Wagalaweia in allen Tonarten travestiert. Der Grundstein zum Festspielhaus in Bayreuth war 1872 gelegt. Die Idee eines eigenen Festspielhauses für Wagner-Werke erschien manchem Böotier denn doch verrückt. Das Volksgemüt war durch böswillige Kritiker vergiftet, die sogar in bedingter Form Deutschland aus der Reihe der Kulturvölker streichen wollten (*Conrad:* Wagners Geist und Kunst in Bayreuth, S. 21). Da kam noch der „Spezialist der Psychiatrie". Hat er auch nicht, wie manche meinen, unehrlich und gegen besseres Wissen gekämpft,

so spielte doch ein gewisses Haschen nach Popularität mit. Aber das *Wagner* angedrohte Schicksal, wie es den vom Bewunderer zum Feind gewordenen *Nietzsche* ereilte, blieb ihm erspart. Der „flügellahme, ideenarme" Kranke konnte noch „vollenden das große Werk" (Rheingold), er konnte eine nationale Kunst in dem deutschen Olympia schaffen. Der Prophezeiung Puschmanns, daß die neueren Werke schon im Entstehen begraben wären, erging es wie den Weissagungen anderer Propheten, beispielsweise Paul Lindaus (vom Ring und dem Militärkapellmeister); auch Generalintendant v. Hülsen hat sich über die Lebensfähigkeit Tristans und des Ringes sehr geirrt. In der Musik ist eben gerade so schwer zu prophezeien wie sonstwo. Wer wollte sich heute vermessen, dem „Futurismus" die Prognose zu stellen? Bei Wagner ist das von Puschmann angerufene Urteil der Welt längst gesprochen. Nicht durch Heilung der kranken Wagnerianer, sondern durch Bekehrung der feindlichen Scharen vollzog sich die Wandlung. Nicht Wahnsinn, sondern Genie des Meisters befeuerte die frühen Anhänger, die das Goethe-Wort auf sich anwenden dürfen:

Das Edle zu erkennen ist Gewinnst,
Der nimmer uns entrissen werden kann.

Bedenkt man unsern Spuk und alle gegen Wagner ersonnene Falschheit der Welt, so muß man in den wie Ahnung klingenden Sang am Vorabend seines Todes einstimmen:

Traulich und treu
Ist's nur in der Tiefe.

Unsere Künstler.

Jeanne Vogelsang — Elsa Weigl-Pazeller.

Die folgenden Zeilen sollen einen Hinweis auf eine noch nicht zu lange in der Geigerwelt aufgetauchte, dafür aber reife, geschlossene und fesselnde Persönlichkeit geben; auf eine Geigerin, die sich die Pflege der Kammermusik, speziell der Sonate, zum vornehmen Ziel gesetzt hat. So verhältnismäßig kurz indessen ihre öffentliche Laufbahn auch ist, so ist ihr doch von Anfang an überall in Deutschland und Holland, wo Jeanne Vogelsang konzertiert hat, höchst wohlwollende Anerkennung gefolgt. Dem Ernst ihres Strebens, der hohen Aufgabe, die sie sich gestellt, und den bedeutenden musikalischen und geigerischen Fähigkeiten der holländischen Geigerin konnte sich niemand verschließen.



JEANNE VOGELSANG.

Jeanne Hymans, wie die Künstlerin mit ihrem Mädchennamen heißt, ist am 8. Oktober 1873 in Rotterdam aus sehr kinderreicher Familie geboren. Mit 5 Jahren schon lernte sie das Klavierspiel, in dem sie es, wie ich selbst Gelegenheit hatte zu konstatieren, zu anerkennenswerter Fertigkeit gebracht hat. Zehnjährig bekam sie den ersten Geigenunterricht und mit 17 Jahren studierte sie Gesang, was auf die Ausbildung ihres Geigentones gewiß nicht ohne Einfluß gewesen ist. Schon in ihren Mädchenjahren knüpfte sie Beziehungen mit Deutschland an, als sie in Biebrich a. Rh. ins Pensionat kam. Mit bedeutender Allgemeinbegabung ausgestattet, erwarb sie sich eine für Frauen ungewöhnlich umfassende Bildung und ansehnliche Sprachkenntnisse. Seit dem Jahre 1901 ist sie mit dem Professor der Kunstgeschichte an der Universität Utrecht, Dr. *W. Vogelsang*, einem geborenen Deutschen, verheiratet und seit 1902 glückliche Mutter eines reizenden Töchterchens. Zusammen mit ihrem Gatten hielt sie in Haag und Amsterdam Vorträge über „Parallelen und Antithesen in Musik und Malerei".

Im Geigenspiel waren ihre ersten Lehrer *Franz Coenen*, *Joseph Cramer* und *Miroslaw Weber*. Dann kam sie auf die Hochschule für Musik nach Berlin, wo Altmeister *Joachim* sie, nachdem sie ihm vorgespielt hatte, unter Dispens von der Aufnahmeprüfung ihres Tones wegen in seine wöchentliche Klasse aufnahm und ihr das Zeugnis einer „sehr talentvollen, musikalisch ungewöhnlich begabten Violinspielerin" ausstellte. Gleichzeitig genoß sie noch Unterricht bei *Emanuel Wirth*.

An ihrem Spiel fällt zunächst der für eine Frau ganz ungewöhnlich große, kraftvoll nervige Ton auf und ein breiter, markiger Strich, die unwillkürlich an *Wilhelmi* erinnern, sie aber auch für den Vortrag speziell alter Sonaten, wir denken an *Veracini*, *Tartini*, *Bach*, *Händel* u. a., geradezu prädestiniert erscheinen lassen. Ihre Technik ist solide und gefestigt genug, um allen Ansprüchen gerecht zu werden, welche die Pflege des von ihr kultivierten Gebietes erfordert. Und gerade dieses Ziel, die Pflege der Sonate, zeigt den tief musikalischen Sinn und die ernsthafte Hingabe an die Kunst, zu der sich Frau Vogelsang mit Recht berufen und auserwählt fühlt, zumal man ihr stets vornehmen Geschmack und feines Stilempfinden nachrühmen darf. Da es große Solisten genug gibt, so ist die Beschränkung auf dieses ebenso interessante wie anspruchs- und verantwortungsvolle Spezialgebiet nur freudigst zu begrüßen, das eine zielbewußte und ausschließliche Pflege verdient und so wohl vertragen kann.

Das von ihr benützte Instrument ist eine sehr gut erhaltene *Petrus Guarnerius* mit schöngeflammtem Boden. *X.*

* * *

Obgleich erst seit wenigen Jahren in der Oeffentlichkeit stehend, hat die junge Liedersängerin *Elsa Weigl-Pazeller* es schon verstanden, sich in Wien und neuerdings auch im Auslande einen Zuhörerkreis zu sichern, zu dem nur jene gehören, die die Kunst wirklich ernst nehmen. Selbst tief ernst in dem Sinn, daß sie sich nur ganz echte Kunst zu eigen macht, kennt sie keine Konzession an Kleines und Geringes, wie sie auch beliebte Liedersängerinnen zuweilen machen, vornehmlich in Wien, wo die Freude am rein „Gefälligen" allzugroß ist. Steht Elsa Weigl schon in der Wahl ihrer Programme somit ziemlich allein da, in denen sie nicht nur das Allbeliebte bringt, sondern auch für neue Künstler oder unbekanntere Lieder Anerkannter eintritt, so tut sie es noch mehr durch die Art ihres Vortrags, der, ganz aufs Seelische gestellt, von allen zierlichen Mätzchen, allem Haschen um Beifall weltenweit entfernt ist. Nicht zu oft wird man eine Sängerin von so viel künstlerischer Redlichkeit hören. Die feine Kultur, die ihr warmer dunkler Sopran in der Schule des Professors Reß erhalten hat, gibt ihr die Möglichkeit, den Ausdruck für ihr Empfinden zu finden, wie sie ihn braucht. Sie hat Töne von der ergreifendsten Wärme, wenn sie etwa Schuberts Suleika-Lieder singt, aber sie weiß auch die süßeste Verklärung, der es doch auch an Schalkhaftigkeit nicht fehlt, über Hugo Wolfs Gottfried-Keller-Lieder zu breiten — wie sie denn in ihrer festen, ernsten Art etwas von Gottfried Kellerschen Frauen zu haben scheint. Als Interpretin Mahlerscher Liedkunst darf sie als mustergültig angesprochen werden; und es soll ihr nicht vergessen werden, daß sie eine der Wenigen ist, die mit ihrer vollen Kraft für die Schönheit Pfitznerscher Lyrik eintreten. Ihre Wärme, der es doch völlig an Sentimentalität fehlt, ihre Reife, die noch die ganze Glut des Enthusiasmus hat, machen Elsa Weigl zu einer der ganz wenigen Erscheinungen, zu denen man das tiefste künstlerische Zutrauen hat. Alles, was man wünschen kann, ist, daß sie sich ihre edle Echtheit erhalten möge, auch wenn sich zu dem großen Erfolg im kleineren Kreise, der ihr heute schon zuteil geworden ist, jener draußen in der „Welt" gesellt.

L. Andro (Wien).

Der älteste und Lieblingssohn Johann Sebastian Bachs.

Ein Erinnerungsblatt zum 130. Todesjahr.

Der große, unsterbliche Leipziger Thomas-Kantor Johann Sebastian Bach war bekanntlich aus seinen zwei Ehen mit Maria Barbara und Maria Magdalena reich mit Kindern gesegnet, von denen Karl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian, sowie auch einige Enkel das Genie des Vaters und Großvaters erbten. Ueber den ältesten und zugleich Lieblingssohn Joh. Seb. Bachs, *Wilhelm Friedemann*, den sogenannten „Hallischen" Bach, sind die Urteile der Biographen und Musik-Kritiker vielfach geteilt. Während die einen ihn als Orgelvirtuosen und Komponisten ungemein hoch stellen, betrachten die andern ihn nur als ein verkommenes und verdorbenes musikalisches Genie, das mehr durch seine losen Streiche und Exzentrizitäten, als durch seine Leistungen sich hervorgetan habe. Wie bei so viel glänzenden Geistern, die durch ihr Leben und ihre Werke die Aufmerksamkeit von Mit- und Nachwelt in ungewöhnlicher Weise in Anspruch genommen haben, so muß auch bei Wilhelm Friedemann Bach das Wort gelten: „Alles begreifen heißt alles verzeihen!" Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte. Nur eine objektive und das Milieu berücksichtigende Darstellung ist imstande, Licht und Schatten gerecht zu verteilen. Es steht fest, daß der älteste Sohn des Leipziger Thomas-Kantors aufs sorgfältigste von seinem Vater und den Lehrern für die höchste Stufe der Kunst vorbereitet wurde. In der Tat spielte der Knabe Klavier und Orgel wie ein Meister, und sein genannter Bruder Karl Philipp Emanuel behauptete daher mit Fug und Recht: „Er könnte seinen Vater eher ersetzen als wir alle zusammen genommen." Auch als Violinkünstler brachte er es zu großer Virtuosität. Als Orgelspieler stellten ihn einige noch über Joh. Seb. Bach. Durch seine immense Fertigkeit und Gewalt auf dem königlichen Instrument, seinen Phantasiereichtum und seine hinreißende Poesie erfüllte er denn auch Jahrzehnte hindurch die Zuhörer mit frommen heiligen Schauern. Es ist daher nicht zu verwundern, daß schon der 23jährige Jüngling die Organistenstelle an der Sophien-Kirche in Dresden, nachdem er beim Probespiel über alle Mitbewerber den Sieg davongetragen hatte, erhielt und daß er 13 Jahre später einen Ruf nach Halle an die dortige große Marktkirche, Liebfrauenkirche, bekam, wo er dann gleichfalls bis 1764 als Orgelspieler und Leiter der Kirchenmusik und Fugist staunende Bewunderung hervorrief.

Es wird interessieren, wenigstens auszugsweise den Bewerbungsbrief kennen zu lernen, den im Juni 1733 W. F. Bach an den Rat von Dresden richtete, und den La Mara im ersten Band ihrer „Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten" nach dem Original aus dem Ratsarchiv zu Dresden mitgeteilt hat. Mag daraus nur die nachstehende Stelle hier angeführt werden:

„Es wird Eu. Magnific. und Hoch Edelgeb. Herrligk. nicht unbewust sein, was massen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der Sophien-Kirche, dieses Zeitliche gesegnet, und also dessen vacante Station mit einem subjekto wieder zu ersetzen; wenn demnach bey Eu. Magnificence und Hoch Edelgeb. Herrligk. als einen competenten mich gehorsamst melden wolte (obgleich derer kein Mangel seyn dörffte). Als ergehet an Eu. Magnific. und Hoch Edelgeb. Herrligk. meine unterthänige Bitte, daß Dieselben gnädig geruhen wollen, bey dieser vacance meine Wenigkeit in hohe consideration zu ziehen, und nebst andenn competenten mich zur probe gnädig zu admittiren."

Leider hielt der Mensch mit dem Künstler nicht gleichen Schritt. Sein schwächlicher, hin und her schwankender Charakter, seine Neigung zur Trunksucht und seine oft würdelose Haltung brachten ihn sowohl in Dresden wie in Halle wiederholt in Konflikt mit seinen Aufsichtsbehörden und stießen selbst seine besten Freunde vor den Kopf. Auch seine bodenlose Zerstreutheit und sein Mangel an Pflichterfüllung untergruben seine Stellung. Die Philister und Spießbürger, pietätlos wie sie sind, verurteilten erbarmungs- und rücksichtslos den unglücklichen Mann, der seine Leidenschaften und Laster nicht beherrschen konnte. So verlor er bald allen Halt und lebte an verschiedenen Orten in Leipzig, Berlin, Braunschweig etc. unstät und flüchtig, ein Ahasver der Musik. Nur einige wenige edeldenkende und unabhängige Persönlichkeiten, wie z. B. die hochmusikalische und hochgebildete Schwester Friedrichs des Großen, die Prinzessin *Amalia von Preußen*, waren gerecht gegen ihn und wandten ihm ihr Wohlwollen zu. In Berlin war er wiederholt Gast der Prinzessin, die sich für ihn lebhaft interessierte und die ihn auch tatkräftig unterstützte. Aus Dankbarkeit widmete er ihr im Jahre 1778 acht Fugen, die man als die letzten Ausläufer der strengpolyphonen Schreibart bezeichnen könnte. Er mußte der Prinzessin oft auf der Orgel vorspielen, und sie war wie alle Welt von seinem herrlichen und wunderbaren Spiel entzückt und ergriffen. Besonders staunte sie die Schnellkraft seiner Finger an und kargte auch nicht mit Ausdrücken des wärmsten Lobes. Sein Selbstgefühl verließ ihn auch im Alter nicht, als er bereits an den Bettelstab gekommen war. In dieser Beziehung erzählt man allerlei ihn und sein Wesen bezeichnende Anekdoten, von denen hier nur die eine erwähnt werden soll. Als er wieder einmal in Potsdam der Prinzessin Amalia von Preußen Orgel vorspielte, bestellte die hohe Frau eine Tasse Tee. Als er dies hörte, sagte er, ohne sich übrigens in seiner Fuge stören zu lassen: „Auch ich bitte mir eine aus." Der Komponist und berühmte Theoretiker Johann Philipp Kirnberger, der gleichfalls von der Prinzessin zur Tafel geladen worden war und hinter ihm stand, mußte wegen der im trockensten und befehlshaberischen Tone ausgesprochenen Bitte W. F. Bachs unwillkürlich laut auflachen. Die gütige Prinzessin jedoch flüsterte ihm ins Ohr: „Lieber Kirnberger, so was darf sich schon ein Bach erlauben." Der Tee wurde aufgetragen und die Prinzessin reichte mit eigener Hand dem Orgelvirtuosen die erste Tasse, die ihr gebracht wurde. Er schlürfte sie mit Wohlbehagen. „Danke untertänigst," sagte er, und nachdem sie ausgetrunken, reichte er sans façon die leere Tasse der Herrin des Hauses, als wäre sie dazu berufen gewesen, sie aus dem Wege zu räumen.



ELSA WEIGL-PAZELLER.

W. F. Bach ist als Komponist, Fugist und Theoretiker bisher noch nicht seinem vollen Werte nach gewürdigt worden. Zahlreiche Kompositionen von ihm befinden sich handschriftlich in der Musik-Abteilung der Berliner königl. Universitäts-Bibliothek. Eine Auswahl von Konzerten, Sonaten, Phantasien, eine Suite usw. für Klavier und eine Trio-Sonate B dur gab *Hugo Riemann* heraus, während sein Orgelspiel d moll und eine Phantasie und eine Fuge von *A. Stradal* für Klavier ediert wurde. Eine Sonate für zwei Klaviere befindet sich im 43. Jahrgang der Ausgabe der Bach-Gesellschaft als Werk seines Vaters verzeichnet, doch rührt sie nicht von diesem, sondern von Wilhelm Friedemann her. Alles in allem beträgt die Zahl seiner Instrumental-Kompositionen etwa 60 Nummern. Einige dieser Instrumental-Fugen, besonders seine Konzerte, sind in großem Stil gehalten, tönen zugleich graziös und glänzend und entbehren jene kontrapunktische Steifheit, die sonst vielen seiner kirchlichen Kompositionen anhaftet.

Am Abend seines Lebens, im Jahre 1778, beabsichtigte Wilhelm Friedemann, der bis dahin nur Klavierkonzerte, Orgelfugen, Fughetten, Klaviersonaten, Polonaisen für Klavier, Advents- und Pfingstmusik usw. geschrieben, eine Oper zu komponieren. Seine ganze erfinderische musikalische Kraft wollte er hier konzentrieren. Der Theaterdichter des Berliner Nationaltheaters, das damals unter der Leitung von Theo-

philus Döbbelin stand, namens Plümecke, hatte ihm dazu einen wirksamen Text nach der Erzählung des französischen Dichters Marmontel geschrieben, der ihm sehr gefiel. Bach beabsichtigte in dieser Oper die Theaterchöre der Alten wieder auf die Bühne zu bringen, doch fehlte es dem alten Meister damals schon an der nötigen Schwungkraft und Energie, um seine Oper zu vollenden.

Es sei noch daran erinnert, daß er sich auch als Theoretiker bekannt machte. Er hat mehrere längere und kürzere Aufsätze über die Theorie der Musik, unter anderem auch eine Abhandlung vom „harmonischen Dreyklang" geschrieben.

Ueberblicken wir das Leben und das Schaffen und Wirken des am 1. Juli 1784 im 74. Lebensjahre in Elend und Not verstorbenen Musikers, der so Großes verheißen und so wenig Dauerndes und Bleibendes geschaffen hat, so müssen wir mit dem Dichter ausrufen: „Welch edler Geist ward hier zerstört!" *A. K.*

Georg Richard Kruse: Otto Nicolai.

Vor einiger Zeit ist ein neues großes Werk aus der Feder dieses überaus verdienstvollen Forschers erschienen, das meines Wissens bisher leider noch nicht diejenige allgemeinere Beachtung und Aufmerksamkeit gefunden hat, deren es mit vollem Recht wert und würdig ist: ich meine die Biographie *Otto Nicolais*[1]. — Und doch — sollte man meinen — hätte gerade ein solches Werk ganz besonderem Interesse auch in weiteren Kreisen begegnen müssen, denn einerseits zählt ja Nicolai als Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor" gewiß zu unseren bekanntesten und beliebtesten Komponisten auf dem Gebiet der Spieloper, andererseits weiß und kennt man von seinem Leben und Schaffen, abgesehen von diesem einen Werk, ganz auffallend wenig, und zudem mußte gerade Georg Richard Kruse, der Verfasser eines so trefflichen, umfangreichen Werkes über Albert Lortzing, als der geeignetste Mann für eine Biographie auch dieses Lustspielkomponisten erscheinen.

Mit gutem Grund weist Kruse in der Vorrede seines Buches darauf hin, daß mit Ausnahme der schon früher veröffentlichten Briefe und Tagebücher Nicolais über sein Leben und seine Persönlichkeit, über seinen künstlerischen Werdegang und die Entstehungsgeschichte seiner zahlreichen, heutzutage größtenteils verschollenen Werke eine zusammenfassende, übersichtliche Arbeit bisher noch fehlte und daß gerade eine so unruhige und wechselvolle Künstlerlaufbahn wie die Nicolais, so „überaus reich an inneren und äußeren Erlebnissen, an Kämpfen und Mühen, an schönen und gefährlichen Impulsen, an stolzen Erhebungen und niederdrückenden Enttäuschungen, an leidenschaftlichem Glück und verzweiflungsvollem Kummer, an interessanten Begegnungen und komischen Abenteuern", daß gerade eine solche Künstlerlaufbahn einer besonders eingehenden Erörterung und Klarlegung bedarf.

Kruses hervorragendste Eigenschaften, sein bewunderungswürdiger Fleiß, sein reiches Wissen und sein leicht fließender Stil lassen ihn für eine solche bedeutungsvolle, große Aufgabe geradezu prädestiniert erscheinen; sei es daß er Nicolais eigene Aufzeichnungen, frühere Veröffentlichungen oder noch unbekanntes Material mit kritischem Urteil verarbeitet, sei es daß er dessen persönliche Beziehungen zu verschiedenen bedeutendsten Persönlichkeiten, zu den schönsten Gegenden, zur ganzen Zeit- und Sittengeschichte darstellt oder den tiefsten Geheimnissen des künstlerischen Schaffens nachgeht, stets weiß er den Leser durch die gediegene Vornehmheit seiner geistvollen Ausführungen aufs lebhafteste zu interessieren und zu fesseln.

Schon die ersten Kapitel über Nicolais Jugendzeit sind glänzende Beispiele von Kruses meisterhafter Darstellungskunst. Mit fast plastischer Deutlichkeit entwirft er vor unserem geistigen Auge ein scharf gezeichnetes Bild des musikalischen Lebens in Berlin während der Jahre 1827 bis 1833. Dorthin war Nicolai nach einer freudlosen Kinderzeit bei seinem in moralischer Hinsicht ganz haltlosen Vater als siebzehnjähriger Jüngling auf Vermittelung einsichtsvoller Freunde gekommen, um sein schon früh erwachtes musikalisches Talent auszubilden. Bald hatte er sich durch wohlwollende Empfehlungen, durch seine trefflichen Leistungen in Gesang und Klavierspiel und seine liebenswürdige Persönlichkeit Eingang in die besten musikalischen und gesellschaftlichen Kreise verschafft: Der allmächtige Spontini als Generalmusikdirektor der Hofoper, der alte Zelter, sein verehrter Lehrer, der junge Mendelssohn, auch Schleiermacher und andere, alle nahmen sich des jungen hoffnungsvollen Künstlers bereitwilligst an. Bald gibt er, fast selbst noch ein Schüler, Unterricht in den vornehmsten Häusern Berlins, seine ersten Kompositionen, zunächst meist Lieder und Duette, später auch Chor- und Instrumentalwerke, werden gern gespielt und gesungen — leider ist von diesen nur sehr wenig erhalten geblieben und bekannt, das meiste verschollen. Seine zumal bei Zelter betriebenen Gesangsstudien befähigen ihn sogar bei einer Aufführung der „Matthäuspassion" unter Mendelssohns Leitung im Jahre 1831 die Partie des „Jesus" zu singen, eigene Konzerte in der Singakademie, wo er gleichzeitig als Komponist (c moll-Symphonie), Dirigent (Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum"), Pianist (Beethovens c moll-Klavierkonzert) und Sänger (Konzertarie von Mozart) auftrat, erregten großes, berechtigtes Aufsehen und verbreiteten mehr und mehr seinen künstlerischen Namen wie auch seine persönlichen Beziehungen zu den einflußreichsten Kreisen. Deren Fürsprache hat er auch seine Berufung als Organist an die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom zu verdanken; nach langer, aber ungemein genußreicher Reise traf er am 26. Januar 1834 in der „ewigen Stadt" ein.

Auch deren reichbewegtes Leben in seinen vielen buntschillernden Gegensätzen findet in Kruse einen trefflichen Zeichner: die tiefen künstlerischen Eindrücke, die Nicolai aus den Werken der Malerei und der bildenden Kunst, aus der Oper, der Kirchenmusik, besonders aus den Werken Palästrinas in der weltberühmten Sixtinischen Kapelle, schöpfte, die mannigfachen persönlichen Einflüsse und Erlebnisse, die ihm sein anregender Verkehr in den ersten Künstler- und Gesellschaftskreisen, sein Musikunterricht in vornehmen englischen und russischen Familien, die heiteren Künstlerfeste, die tolle Ausgelassenheit des Karnevals in so reicher Fülle boten, das alles ist von Kruse zu einem wirkungsvollen farbenprächtigen Bild zusammengefaßt. Seine berufliche Tätigkeit nahm Nicolai ja nur an Sonn- und Feiertagen in Anspruch, seinen höchst bescheidenen Gehalt sucht er, wie schon erwähnt, durch Stundengeben zu verbessern; daß er sich gleichwohl in Rom sehr wohl und zufrieden gefühlt haben muß, bezeugt ein Brief an seinen Vater, in dem er schreibt: „Bei alledem spiele ich in Rom eine elegante Rolle, bin in den vornehmsten Zirkeln eingeführt und amüsiere mich außerordentlich gut. Ich muß in allen Gesellschaften spielen, so wie ich in Berlin singen mußte, und bin auf einmal zum großen Klaviervirtuosen avanciert, ohne selbst zu wissen wie. Dabei tue ich gewöhnlich nichts als fantasieren und benutze italienische Themas zu kontrapunktischen Ideen, wodurch ich immer besondere Aufmerksamkeit errege; denn hier, wo die Musik fast immer nur eine Melodie mit ein bißchen harmonischer Begleitung ist, erregt ein kleines Fugato mehr Interesse und Bewunderung als bei uns der ganze Johann Sebastian Bach." Daß Nicolai in Rom auch zum erstenmal mit Franz Liszt zusammentraf und einmal mit dem jungen Ambroise Thomas, dem späteren berühmten Komponisten der „Mignon", zusammen in einer Gesellschaft die damals noch fast ganz unbekannte „Freischütz-Ouvertüre" vierhändig spielte, sei der Merkwürdigkeit wegen noch kurz erwähnt. Auch manche neuen Werke, zum Teil Gelegenheitskompositionen zu irgendwelchen besonderen Anlässen, z. B. ein Trauermarsch auf Bellinis Tod, entstanden in Rom, leider sind sie aber, nur dem Namen nach aus seinen Tagebüchern bekannt, fast ausnahmslos unauffindbar geblieben. Auch seine ersten Versuche als Musikschriftsteller fallen in jene Zeit, „Italienische Studien", die Robert Schumann in seiner kurz vorher gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht hat.

Nach zwei Jahren ging Nicolais Anstellung zu Ende und ausgezeichnet mit den Titeln eines Kgl. Preußischen Musikdirektors, eines römischen Kapellmeisters und Professors verließ er schweren Herzens die „ewige Stadt". Während der nächsten Monate durchzog er nun Italien kreuz und quer; bald hier bald dort suchte er frühere Bekanntschaften mit einflußreichen Kreisen und bedeutenden Musikern wieder aufzufrischen, neue Beziehungen auf Grund wertvoller Empfehlungen anzuknüpfen, durch die spärlichen Einnahmen aus kleineren Gelegenheitskompositionen und einigen Konzerten konnte er sich mühsam seinen Lebensunterhalt verdienen, bis ihn endlich im April 1837 in Mailand der Ruf als Kapellmeister und Gesangslehrer an die Kaiserliche Oper in Wien erreichte. Doch schon im nächsten Jahr mußte er diese Stellung wieder verlassen, verdrängt anscheinend durch die fortgesetzten böswilligen Intrigen seines vorgesetzten Kapellmeisters, Konradin Kreutzer, des bekannten Komponisten des „Nachtlagers in Granada", der wahrscheinlich die ihm selbst so gefährliche große Begabung seines jüngeren Kollegen vorausgeahnt hat. Wieder wendet er sich nach dieser herben Enttäuschung, wie Kruse sehr eingehend beschreibt, nach Italien und nach Rom, diesmal in der ganz bestimmten Absicht, durch die Komposition einer erfolgreich durchschlagenden Oper mit einem Mal ein berühmter und reicher Mann zu werden. Die Aufführung seines ersten dramatischen Versuchs, der Oper „Enrico II.",

[1] Otto Nicolai, Ein Künstlerleben von Georg Richard Kruse, Berlin, Verlag „Berlin-Wien".

in Triest erfüllte freilich diese seine Hoffnung noch nicht, um so mehr aber dann seine zweite Oper „Il templario“ (Der Tempelritter) nach Walter Scott's „Ivanhoe“ von Marini bearbeitet, die im Jahr 1840 in Turin zum erstenmal gegeben wurde. Schrieb Nicolai über seine erste Oper dem Vater: „Der Erfolg ist ein halber gewesen ... der Ausgang war übrigens ein solcher, wie ihn ein Deutscher, der seine erste Oper in Italien gibt, nicht anders hoffen darf“, so konnte er über die Aufnahme seines zweiten Bühnenwerkes in seinem Tagebuch bemerken: „Der Erfolg ist ein ungeheurer gewesen; er hat alle Erwartungen und Hoffnungen übertroffen. So habe ich denn, ein Deutscher, in Italien einen entschiedenen Furore gemacht ... man erweist mir jetzt hier eine Menge Ehrenbezeugungen. So geht die Welt! — auf und ab!“ Dieser Erfolg blieb denn nun auch dem Werk überall treu, nicht nur auf sämtlichen Bühnen Italiens, auch im Ausland, selbst in Petersburg, Konstantinopel und New York wurde im Lauf der nächsten Jahre „Il templario“ stets mit dem größten Beifall aufgeführt, ein in der Tat riesiger Erfolg, der aber gleichwohl unsern Künstler für den entschiedenen Mißerfolg seiner beiden nächsten Opern nicht entschädigen konnte.

Unzufrieden deshalb mit Italien nahm er mit um so größerer Freude die Einladung an, die erste Aufführung seines „templario“ am Kärntnertor-Theater in Wien selbst einzustudieren und zu leiten. Der allgemeine Erfolg dieses Werkes auch hier trug ihm seine Anstellung als erster Kapellmeister an diesem Theater ein, wo er nur den berühmten, freilich mehr in Paris als in Wien lebenden italienischen Komponisten Donizetti als kaiserlich königlichen Kammerkapellmeister und Hofkompositeur zum Vorgesetzten hatte. So glücklich sich auch Nicolais Tätigkeit als Opernkapellmeister anließ, sieht Georg Richard Kruse doch mit Recht sein weit größeres Verdienst in der Gründung der philharmonischen Konzerte, die nach mancherlei anfänglichen Schwierigkeiten und Unterbrechungen sich dann vom Jahr 1859 an bis auf den heutigen Tag als vornehmstes Kunstinstitut Wiens erhalten haben. Die Aufführung seiner schon früher in Italien mit mäßigem Beifall gegebenen Oper „Il Proscritto“, jetzt als deutsche Oper umgearbeitet unter dem Titel „Die Heimkehr des Verbannten“, bringt ihm weitere Erfolge in Wien, während die deutsche Bearbeitung des „Templario“ sehr wenig gefiel. Seine Anwesenheit bei der 300jährigen Jubelfeier der Universität seiner Vaterstadt Königsberg bringt ihn endlich wieder in engere, wertvolle Beziehungen zu seinem Vaterland und besonders zu dem kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, die sich ihm bald darauf noch sehr nützlich erweisen sollten.

Auf der rastlosen Suche nach einem brauchbaren Opernstoff kam Nicolai auch auf Shakespeare, für den er stets eine ganz besondere Vorliebe gehegt hatte; in dessen Lustspiel „Die lustigen Weiber von Windsor“ glaubte er endlich einen Stoff gefunden zu haben, dessen heiter-gefälliger Stil ihm selbst gut zu liegen und auch gerade dem Charakter des Wiener Publikums besonders zu entsprechen schien. Langer und umständlicher Arbeit verschiedener Textdichter, selbst Nicolais eigener Mithilfe bedurfte es, dies Textbuch schließlich fertig zu stellen. Welch bedeutsamen Anteil in der Tat unser Komponist an der dichterischen Ausarbeitung seiner Oper hat, weist Kruses Buch in einem Schreiben Nicolais ausführlich nach; doch langsam nur, häufig unterbrochen durch allzugroße dienstliche Arbeit und durch wiederholte Krankheit, schreitet währenddessen die Komposition allmählich weiter. Da trifft ihn plötzlich der härteste Schlag; Balochino, der Direktor der Wiener Oper, lehnt die Aufführung der fast vollendeten „Lustigen Weiber“ aus nichtigen Gründen ab und erneuert Nicolais ablaufenden Vertrag nicht mehr weiter. Aufs tiefste getroffen und niedergedrückt verläßt der fast verzweifelte Künstler Wien und wendet sich nach mancherlei Irrfahrten endlich nach Berlin, wo er in König Friedrich Wilhelm IV. einen Gönner, Freund und Verehrer gefunden hatte, der auch wirklich Nicolais Hoffnungen nicht trügen sollte: im Jahr 1848 wurde er zum Kapellmeister am Königl. Theater und zum Dirigenten des Königl. Domchors ernannt. Für diesen letzteren schrieb er in der nächsten Zeit eine Anzahl kirchlicher Werke, zumeist Psalmen, die, größtenteils erhalten, zwar keine besonders starke Eigenart aufweisen, ihm jedoch die hohe Zuneigung seines Königs erwarben. Interessant ist sein Vergleich zwischen den Orchestern in Wien und Berlin, wenn er schreibt: „Die Königl. Kapelle scheint mit mir zufrieden zu sein, dagegen habe ich viel an ihr zu wünschen gefunden.... Die Berliner haben nicht die entfernteste Ahnung von Symphonieaufführungen in der Vollendung, wie ich die Philharmonischen Konzerte in Wien hinstellte; dabei glauben sie aber, daß sie es besser als die ganze Welt machen. Die traurige Arroganz, die mir bei den Berlinern immer vorwaltend erschien, finde ich auch jetzt wieder an ihnen.“

Unter den immerhin gut geordneten und geregelten neuen Verhältnissen findet er allmählich auch seine frühere Schaffenslust und Schaffenskraft wieder, so daß er seine „Lustigen Weiber“ vollenden und am 8. März 1849 zum erstenmal in Berlin zur Aufführung bringen konnte. Dieses in der Tat mit Recht als allgemein bekannt vorauszusetzende Werk selbst bespricht Kruse nicht näher, wohl aber um so ausführlicher seine bedeutsame Stellung in der Entwicklungsgeschichte seines Schöpfers und im Zusammenhang mit anderen komischen Opern. Wenn Nicolai, wie Kruse erzählt, schon während seines ersten Aufenthalts in Rom gesagt hat: „Deutsche Schule muß da sein, das ist die erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen. So ist Mozart entstanden, und wenn ich Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen“, so hat er hiermit damals schon jene künstlerische Idee aufgestellt, die er weit später in den „Lustigen Weibern“ erst verwirklichen sollte; denn daß ihm der Geist nicht fehlte „was Gutes zu machen“, das bezeugt eben dieses Werk. Mit ihm wandte er sich in ganz bewußter Absicht und Entschiedenheit von seinen bisherigen italienischen Vorbildern ab und deutschen Vorbildern zu: an Mozart gemahnend ist nach Kruses Meinung der wirkungsvolle Aufbau der Finali und die anmutige Zeichnung der Frauengestalten, an Lortzing erinnert die kernige Art des Humors und die plastische Gestaltung der derbgeschnitzten Männerfiguren, an Weber der romantische Elfenspuk im Mondscheinzauber mit seinen phantastischen Erscheinungen. An der Hand dieser Vorbilder hat uns Nicolai eine echte deutsche komische Oper in den „Lustigen Weibern“ geschenkt, seine erste — leider auch seine einzige. Die Aufnahme bei Publikum und Presse war zunächst zwar recht freundlich und herzlich, keineswegs aber begeistert oder gar enthusiastisch und ließ nicht im mindesten den Siegeszug vorausahnen, den dies Werk bald darauf von Bühne zu Bühne durch die ganze musikalische Welt antreten sollte; sich dieses Ruhmes zu erfreuen war seinem Komponisten nicht mehr vergönnt, wenige Wochen nach der ersten Aufführung, am 11. Mai, raffte ihn ein Schlaganfall plötzlich dahin.

Das Bild, das Georg Richard Kruse so ausführlich in wirklich meisterhafter Darstellung von Nicolais Leben und Schaffen entwirft, habe ich in einigen großen Umrissen nachzuzeichnen versucht, um damit die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums auf dessen Werk zu lenken. Zahlreiche interessante Bilder, Notenbeispiele und andere wertvolle Beilagen erhöhen seine Bedeutung und illustrieren seinen Inhalt in dankenswerter Weise. Möge das Buch, das mit so viel Liebe geschrieben ist, ebenso viel Gegenliebe als wohlverdiente Anerkennung finden! **August Richard.**

Ueber das Musikhören bei Tieren.

„Musik ist das Herz des Menschen“ sagt Wagner. Wir wissen nicht, wann sie entstanden ist, wann das Wesen gelebt hat, das die erste harmonische Tonverbindung sang, aber wir müssen entschieden sehr weit zurückgreifen, wenn wir an den Ursprung musikalischer Produktionsfähigkeit gelangen wollen, selbst auch dann, wenn die Annahme, daß die menschliche Sprache sich überhaupt erst aus der Musik entwickelt hat, der Sington des Menschen sich also früher gebildet hätte als der Sprechton, sich als unhaltbar erweisen würde.

Was den ersten menschlichen oder menschenähnlichen Wesen jedoch in rauhen unartikuliert singenden Ruftönen aus der Kehle drang, hat die Kultur der Jahrtausende in das umgewandelt, was wir heute Musik nennen, was in weichen, sich ineinander gliedernden Harmonien unser Ohr umschmeichelt und uns gewissermaßen zum seelischen Bedürfnis geworden ist. Die Steigerung der Aufnahmefähigkeit von Musik, des musikalischen Erfassens, charakterisiert in unseren Augen den geistig hochstehenden Menschen, wir freuen uns, wenn schon das Kind Gefallen beim Anhören von Musik zeigt und schließen daraus auf eine gewisse geistige Befähigung. Allein wir vergessen vielfach ganz, daß auch das Tier und nicht immer nur das hoch- und höchstorganisierte Tier, die Fähigkeit besitzt, Musik als solche zu hören und zu erkennen.

Das Musikhören eines Tieres wäre natürlich an und für sich keine besondere Leistung, denn sobald sein Gehörapparat normal funktioniert, wird der Gehörnerv so gut wie alle anderen, auch die musikalischen Töne dem Gehirn zuführen. Es handelt sich vielmehr darum, ob die Gehirnsphäre, in der die Umwandlung des Tonhörens in das Tonempfinden vor sich geht, beim Tier so funktioniert, daß die Musik nicht nur als bloßes Geräusch, sondern auch wirklich als etwas, von den das Tier sonst umgebenden Lauten verschiedenes, ja manchmal vielleicht direkt angenehmes empfunden werden kann. Daß dies aber der Fall ist, beweist uns ein ziemlich reichliches Tatsachenmaterial.

Natürlich sind nicht alle Tiere musikempfänglich. Es steht auch durchaus nicht fest, inwieweit solche Tiere in ihrer

Fähigkeit der Tonperzeption miteinander übereinstimmen und es ist wohl auch kaum anzunehmen, daß eine solche Uebereinstimmung bei den in der Organisation ihrer Gehörsorgane doch verhältnismäßig ziemlich verschiedenen Tieren überhaupt besteht. Ebensowenig bedeutet die Empfänglichkeit eines Tieres für Musik gleichzeitig auch dessen Fähigkeit, die Musik als solche überhaupt auffassen zu können. In den meisten derartigen Fällen wird das Anhören von Musik wohl unwillkürlich ein angenehmes, wohltuendes Gefühl hervorrufen, ohne daß jedoch das Tier auch nur den leisesten Begriff besitzt oder sich klar machen kann, wodurch gerade dieses Gefühl verursacht wurde. Demgegenüber stehen indes auch wieder zahlreiche Beispiele, die uns den sicheren Beweis liefern, daß die Musik oft genug erkannt und demgemäß nicht nur mit Sympathie sondern häufig auch mit deutlich kundgegebener Antipathie aufgenommen wird. Und gerade das letztere ist hier von nicht unwesentlicher Bedeutung. Derselbe Hund, der z. B. beim Beginn irgendeiner Instrumentalmusik in lautes Heulen ausbricht, wird auf andere ebenso laute und lautere Geräusche, wie Klopfen, Feilen u. dergl. gewiß niemals reagieren, er vermag aber die Musik als solche zu empfinden und zwar in diesem Falle als eine ihm wahrscheinlich direkt unangenehme Lautgebung. Allerdings mag es auch Fälle geben, in denen die Musik völlig unbewußt als widerlich und lästig empfunden wird.

Sobald wir einen Unterschied machen zwischen eigentlich musikempfänglichen Tieren, d. h. solchen, die das, was der Mensch als Musik bezeichnet, erkennen und anderseits solchen, die nur die von ihren Artgenossen hervorgebrachten Töne zu erfassen imstande sind, erhöht sich die Anzahl der „musik- oder tonempfindlichen" Tiere natürlich um ein Beträchtliches. Wir müßten in diesem Falle unsere ersten Beispiele schon dem Insektenreiche entnehmen und mit den Heuschrecken und Grillen beginnen, deren Zirptöne von den Weibchen der Tiere, für deren Anlockung sie bekanntlich auch bestimmt sind, stets gut erkannt und in der Regel auch vollauf gewürdigt werden. Allein wir wollen diese Art individueller Tonempfänglichkeit beiseite lassen und uns ausschließlich mit der zuerst genannten Gruppe, also denjenigen Tieren, die unsere Musik wahrzunehmen und zu erkennen vermögen, beschäftigen.

Der recht hübsche, aber nicht eben wahrscheinlich klingende Bericht einiger älterer Autoren, daß Spinnen sich durch Musiktöne anlocken lassen, mag zwar erwähnt, doch keinesfalls als gültiges Beispiel hingestellt werden. Und so finden wir denn wahrscheinlich die ersten musikempfänglichen Tiere erst unter den Wirbeltieren und zwar zunächst unter den Schlangen. Obgleich die akustischen Organe der Schlangen noch einen verhältnismäßig primitiven Bau aufweisen, sind nichtsdestoweniger einige der tropischen Schlangen, darunter die gefährliche Brillenschlange, ausgesprochene Musikliebhaber. Mit Hilfe der Musik, gewöhnlich langgezogenen Klarinettönen, werden sie von den indischen Gauklern, den sogen. Schlangenbeschwörern, angelockt und gezähmt, ja sogar auch zu Tanzbewegungen, die allerdings nur aus einfachen Bewegungen des Oberkörpers bestehen, animiert. Jedenfalls muß also eine gewisse Musikerkenntnis vorhanden sein, um bei dem Tier das angenehme Gefühl, durch das es zu den von seinem Herrn gewünschten Bewegungen veranlaßt wird, auszulösen.

Bei den Vögeln, unter denen sich ja bekanntlich eine ansehnliche Menge von „Berufsmusikern" vorfindet, treffen wir Liebhaber unserer Musik nicht allzu oft an. Die weitaus größere Mehrzahl von Singvögeln besitzt höchstwahrscheinlich nur die Fähigkeit, die Töne ihrer eigenen Artgenossen wahrzunehmen, darauf zu reagieren und sie nachzuahmen, ohne jedoch für andere Musik besonders tonempfindlich zu sein. Daß im Zimmer gehaltene Singvögel durch starkes Klavierspiel oft zum Singen angereizt werden, scheint immerhin noch kein genügender Beweis für ihre Fähigkeit des Musikerkennens, da beispielsweise das Geräusch einer Nähmaschine oder auch nur lautes Sprechen sehr häufig denselben Effekt bei ihnen hervorzubringen pflegt und in dieser Hinsicht vermutlich der Lärm an und für sich die Tiere zum Singen veranlaßt. Gleichwohl ist diesen Vögeln ein Unterscheidungsvermögen ihrer und unserer Musik nicht abzusprechen, denn ein Zeisig wird wohl niemals versuchen, eine ihm vorgepfiffene Melodie nachzupfeifen, während er einen ihm vorsingenden Artgenossen sicher eifrig nachzuahmen bestrebt sein wird. Daß es anderseits unter den Vögeln auch Individuen gibt, die für unsere Musik ein sehr feines Gehör besitzen (wie z. B. Stare und Amseln) und sich mit großer Vorliebe Melodien, die sie oft hören, aneignen, ist eine allseitig bekannte Erscheinung, sie steht aber im Tierreich auch insofern einzig da, als wir selbst bei den musikempfänglichsten Tieren keine musikalische Nachahmungsfähigkeit mehr finden.

Die Säugetiere, bei denen sich gleichzeitig mit ihrer sich allmählich vervollkommnenden Körperorganisation auch eine verstärkte Gehirntätigkeit entwickelt, bieten uns in bezug auf ihr musikalisches Wahrnehmungsvermögen wohl die interessantesten Beispiele. So sind z. B. in der Gefangenschaft gehaltene Mäuse sehr häufig durch Musik anzulocken. Auch bei Ratten wurde ein primitives musikalisches Erfassen beobachtet, was man in früheren Jahrhunderten in Frankreich dazu benützte, die Tiere zum Tanzen nach Ballettmusik abzurichten, wobei angeblich sogar der Takt eingehalten wurde. Die Sage vom Rattenfänger gründet sich übrigens aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls auf der im Volke offenbar bekannten Musikliebe der Ratten.

Bei Gebirgskühen kann man häufig die Beobachtung machen, daß sie sich nur dann melken lassen, wenn die Sennerin während des Melkens singt oder jodelt. Im Augenblick wo das Singen eingestellt wird, beginnt das Tier zu bocken und sich der Milchentnahme heftig zu widersetzen. Weniger nachgewiesen, wenn auch von manchen Autoren behauptet, ist die Musikliebe von Schafen. Ein sehr hübsches Beispiel von Tonerkennung erzählt uns Darwin von Maultieren, die er auf seiner Reise durch Südamerika zu beobachten Gelegenheit hatte. Die Leitstute der Herden trug um den Hals eine kleine Glocke, deren Klang die Tiere ihrer Herde zusammenhielt. Befanden sich nun mehrere Herden zu gleicher Zeit auf derselben Weide, so kannte doch jedes und auch das jüngste Maultier unter den verschiedenen anderen Glockentönen genau die Glocke seiner Leitstute heraus und es kam niemals vor, daß Tiere einer Herde sich einer anderen anschlossen.

Ob die Angabe eines älteren Autors, daß sich der Hirsch durch den Klang einer Flöte oder Schalmei anlocken ließe, auf einer Tatsache beruht, möchte ich stark bezweifeln, durch Waldhornklänge läßt er sich indes gern zur Fütterung rufen. Große Musikliebhaber sind dagegen die Kamele, die ihre großen Lasten am andauerndsten dann tragen, wenn die Führer während des Zuges ihre eintönigen Weisen singen oder pfeifen. Daß man stark ermüdete Kamele durch Musik wieder etwas aufmuntern kann, ist gleichfalls ein jedem Kamelführer bekannter Kniff.

Auf die Fabeln, mit denen die alten Griechen und Römer den Delphin schmückten, der auf Musikklänge hin aus weiter Ferne herbeigeschwommen kommen sollte, wollen wir an dieser Stelle lieber verzichten, obgleich es durchaus möglich scheint, daß die Erzählungen ursprünglich auf Grund irgendeiner tatsächlich gemachten Beobachtung entstanden.

Unser vornehmstes Haustier, das Pferd, das in jüngster Zeit so verschiedene Talente offenbarte, ist nur in gewissen Fällen, dann aber ein um so leidenschaftlicherer Musikfreund. Eine nähere Besprechung scheint, wenn wir an Militär- und Zirkuspferde denken, die uns so vielfach ihr scharfes musikalisches Wahrnehmungs- und Unterscheidungsvermögen zeigen, wohl unnötig. Es dürfte sich hier in den meisten Fällen wohl auch nur um Gewohnheits- oder Dressurergebnisse handeln, die aber, wenn das betreffende Tier nicht die nötigen geistigen Anlagen besäße, immerhin unausführbar blieben. Gute Dessur mag übrigens auch gelegentlich manches Raubtier zum Musikliebhaber machen, nachdem aber solche Fälle, wenn sie auch als wahrscheinlich annehmbar sind, doch nicht als Regel aufgestellt werden dürfen, sollen sie auch nicht näher in Betracht gezogen werden [1].

Manchmal werden Bären als musikliebend hingestellt und zwar wahrscheinlich deshalb, weil sie häufig zum Tanzen, d. h. zur Ausführung hüpfender Bewegungen nach den Klängen einer einfachen Musik, abgerichtet werden. Wer jedoch die höchst grausame Dressurmethode kennt, mit deren Hilfe man den Tieren das sogenannte Tanzen beizubringen pflegt, der wird wohl nicht mehr daran zweifeln, daß hier von einem Wohlgefallen an der Musik von seiten des Bären nicht gut die Rede sein kann. Viel eher kann man an manchen Affen ein gewisses Behagen beim Anhören von Musik beobachten, auch Elefanten sollen bisweilen musikfreundlich gesinnt sein, die hübschen Erzählungen aber, die von Wölfen berichten, deren Appetit durch das Geigenspiel eines in ihr Bereich geratenen, geistesgegenwärtigen Musikers beschwichtigt wurde, wollen wir doch lieber als eine recht — seltene Ausnahme betrachten.

In zoologischen Gärten hat man in letzter Zeit wiederholt Versuche angestellt, um die Wirkung der Musik auf Tiere zu prüfen, indem man ihnen Grammophonmusik vorspielen ließ und nun ihr Verhalten den aus dem Apparat herausflutenden Tönen gegenüber beobachtete. Ob diese Methode wirklich zu empfehlen ist, möchte ich allerdings dahingestellt sein lassen. Denn das vollkommen Neue und bisher nie Gehörte mag manches Tier, das sich etwa beim Anhören einer einfachen Instrumentalmusik unbewußt wohl gefühlt hätte, ohne weiteres erschreckt, zum mindesten aber doch unsympathisch berührt haben. Vollkommene Teilnahmslosigkeit war übrigens auch in verschiedenen Fällen zu konstatieren.

Das höchste, was ein Tier an musikalischem Erkennen zu

---

[1] Katzen scheinen übrigens zuweilen Musikempfindung zu besitzen. Wenigstens berichtete seinerzeit *Aug. Weismann* von einem Hauskater, der jedesmal, wenn Klavier gespielt wurde, hinzukam und sich still neben den Spieler setzte.

leisten imstande ist, bietet uns der **H u n d**. Die verblüffenden Resultate, die man diesbezüglich beim Hunde gewonnen hat, sind aber durchaus nicht als bloße Ergebnisse einer guten Dressur zu betrachten, sie beruhen viel eher auf den geistigen Entwicklungsfortschritten, die sich das Tier durch Generationen hindurch sich steigernde Gehörsfeinheiten angeeignet hat. Ist doch der Hund ein ausgesprochener Kulturfolger, der die Nähe des Menschen nicht mehr missen kann. Sehr häufig scheinen die Hunde eine entschiedene Abneigung gegen die Musik zu empfinden und musikliebende Hunde sind daher fast als Ausnahmen zu betrachten. Immerhin hat man in dieser Beziehung wohl auch noch nicht allzu viele Beobachtungen gesammelt.

Ob nun der Hund der Musik sympathisch oder antipathisch gegenübersteht, mag in seiner jeweiligen individuellen Veranlagung zu suchen sein, jedenfalls hat er aber wenig oder nichts zu tun mit der bei manchen Hunden beobachteten, geradezu phänomenalen musikalischen Unterscheidungsgabe, die durch die vor einigen Jahren von Dr. *Kalischer* in Berlin vorgenommenen Versuche festgestellt wurde. Kalischers Experimente, von ihm „H ö r p r ü f u n g e n" genannt, die zunächst die „genaue Lokalisierung der Gehörseindrücke im Gehirn" bezweckten, bestanden darin, daß der Hund, wenn e i n g a n z b e s t i m m t e r T o n — zuerst auf der Orgel, später auf dem Klavier und Harmonium — angeschlagen wurde, nach einem Fleischstück schnappen durfte, was ihm dagegen bei den anderen Tönen untersagt war. Sehr bald wurde der „F r e ß t o n" von den sämtlichen anderen Tönen, den „G e g e n t ö n e n", unterschieden, ja beim Anhören der letzteren wandte sich der Hund sogar direkt vom Freßnapf ab. Nach einiger Uebung wurde der Freßton, auch wenn man ihn mit anderen Tönen zugleich anschlug, noch prompt erkannt, schließlich aber aus einer Tonfülle herausgehört, die selbst einem musikalischen Menschen das Ausnehmen des einzelnen Tones nicht mehr gestattete. Interessant war übrigens dabei, daß die Hörprüfungen von den w e i b l i c h e n T i e r e n — Kalischer experimentierte mit Jagdhunden, Terriers und Pudeln — besser bestanden wurden als von den männlichen.

Und so hat denn die fortschreitende Kultur nicht nur das musikalische Verstehen des Menschen entwickelt, sondern auch das Tier, wenn auch natürlich nur bedingungsweise, musikempfänglicher gemacht. Es wäre lebhaft zu wünschen, daß auf diesem Boden noch mehr gebaut würde und weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet uns neues Beweismaterial zuführen könnten. **M. A. von Lüttgendorff.**

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Berliner Königl. Hofoper hat ihre Ferien einstweilen bis zum 1. September verlängert; das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg will dagegen seinen Eröffnungstermin am 30. August programmäßig einhalten.

— Die Königliche Generaldirektion in *Dresden* gibt bekannt, daß die Königlichen Hoftheater bis auf weiteres *geschlossen* bleiben. Dagegen wird erwogen, ob es nicht möglich sein wird, trotz der zahlreichen Einberufungen des Personals zur Armee in einiger Zeit patriotische Aufführungen und Abende zu veranstalten, deren Reinertrag auf Befehl des Königs vornehmlich dem Roten Kreuz und dem in der Bildung begriffenen Landesverein zur Unterstützung der zum Kriegsdienst eingezogenen Mannschaften zufließen soll.

— Die Schweriner Hofoper gedenkt u. a. auch den „Schneider von Malta" von *Wendland* und „Kain und Abel" von *Weingartner* in der kommenden Spielzeit aufzuführen.

— Das Darmstädter Hoftheater beabsichtigt, in der nächsten Spielzeit Mozarts Jugendoper „La finta giardiniera" in einer Bearbeitung von Oskar Bie aufzuführen.

— Im Krefelder Stadttheater soll in der neuen Spielzeit die Uraufführung einer Oper von *Otto Neitzel* „Der Richter von Kaschau" stattfinden.

— Die der Stadt Budapest gehörende Volksoper ist für vorläufig zwei Jahre an die Budapester Hofoper verpachtet worden. Die Pacht beträgt etwas über 100 000 Kronen. Die Hofoper hat das Recht erhalten, nach zwei Jahren die Volksoper samt dem Grundstück und den Baulichkeiten für 2 600 000 Kronen in ihr Eigentum zu übernehmen.

— In Pesaro ist die vieraktige Oper „Francesca da Rimini" von *Zandonai* zum erstenmal aufgeführt worden.

*

— Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat beschlossen, sein 50. Tonkünstlerfest 1915 in *Chemnitz* abzuhalten. Diejenigen Werke, die für die Aufführungen des nächstjährigen Tonkünstlerfestes berücksichtigt werden sollen, sind bis zum 1. November, große Chor- sowie alle musikalisch-dramatischen Werke jedoch schon bis zum 1. Oktober einzureichen.

— Das Berliner Blüthner-Orchester teilt mit, daß es zwar durch die Einberufungen zur Fahne auf 32 Mitglieder zusammengeschmolzen ist, aber trotzdem seine Volkskonzerte fortsetzen wird und sich in der Lage befindet, kompetente Hilfskräfte heranzuziehen.

— An Stelle des achttägigen Musikfestes, mit dem das neue Mozarteum in Salzburg eingeweiht werden sollte, wird eine interne Feier zum Beginn des neuen Schuljahres stattfinden.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Erinnerungen der Musik- und Theaterwelt an 1870.* Wir lesen im Berliner Börsenkurier: Nach Beginn des deutsch-französischen Krieges stellten sich die königlichen Sänger Albert Niemann und Franz Betz als Krankenwärter zur Verfügung. Sie wurden der zweiten Armee zugeteilt. — Herr v. Loën, der Generalintendant des Weimarer Hoftheaters, trat als Johaniterritter dem deutschen Heere bei. — Aufsehen erregte der Aufruf der Operettensängerin Minna Hänsel (am 31. Juli 1870) zur Bildung eines „Amazonenkorps" unter Hinweis auf den ähnlichen Beschluß der deutschen Frauen in den Freiheitskriegen von 1813. Minna Hänsel hatte für dieses „berittene Amazonenfreikorps" 53 junge Damen geworben und dieses am 6. August dem General Vogel v. Falkenstein behufs Teilnahme an der Küstenbewachung zur Verfügung gestellt, was dieser jedoch ablehnte. — Der älteste Sohn Max Schneckenburgers, des Dichters der „Wacht am Rhein", diente als Jäger bei der württembergischen Felddivision. — Die Zahl der Kriegslieder, die in der Zeit vom 16. Juli bis 22. August entstanden, betrug nicht weniger als 634 Dichtungen. Hiervon entfielen 491 auf Orte des damaligen „Norddeutschen Bundes" und 143 auf solche der „Süddeutschen Staaten". — Von den 28 Theatern, die Berlin vor dem Kriege besaß, waren im August 1870 nur noch 9 tätig. Nach Mitteilung der Generalintendanz der Kgl. Theater wurden 43 Mitglieder des Personals (Kammermusiker, Chorsänger, Maschinisten usw.) zu den Fahnen einberufen. Zwei trugen bereits im August auf dem Felde der Ehre Wunden davon. — Baron v. Rahden, der Gatte Pauline Luccas, wurde als im Kriege getötet gemeldet. Frau Lucca befand sich, ehe sie die Todesnachricht empfing, auf dem Wege nach Pont-à-Mousson, um ihren Mann pflegen zu können, fand ihn aber noch lebend und veranlaßte seinen Transport nach Berlin. — Das Musikkorps des 4. Posenschen Infanterieregiments machte in der Schlacht bei Sedan 13 Franzosen mit 3 Pferden zu Gefangenen, Kapellmeister W. Müller erhielt das eiserne Kreuz für seine Tapferkeit. — Ein rührender Anblick war es, als in der Schlacht bei Metz am 18. August bei dem 1. Gardedragonerregiment abends Appell geblasen wurde und 602 reiterlose Pferde von allen Seiten her diesem militärischen Rufe folgten und teils matt, teils verwundet sich dem Regiment treu anschlossen. — Unter den im Kriege Gestorbenen befand sich auch der Militärkapellmeister W o l l e n h a u p t. *H. W.*

— *Von der Rheingold-Partitur.* Die verschollene Rheingold-Partitur, die, wie berichtet, im Archive des Hauses Wahnfried aufgefunden wurde, wird jetzt von der Vermögensverwaltung des Königs zurückverlangt, da Wagner die Partitur, die Eigentum des Königs Ludwig war, leihweise der Bibliothek des Königs entnommen hat, ohne eine Bescheinigung darüber zu geben. Die Partitur ist dann im Hause Wahnfried geblieben. Schon der frühere Generalintendant Freiherr v. Perfall hatte diesbezügliche Untersuchungen angestellt, die aber aus besonderen Gründen wieder eingestellt wurden.

— *Von den Theatern.* Ueber das Vermögen des Inhabers der Neuen Oper in *Hamburg*, Hofrat *Eduard Erhard*, ist der Konkurs eröffnet worden. Die im Vorjahre eröffnete Bühne hatte von vornherein mit allerhand Schwierigkeiten zu kämpfen. Trotz ganz respektabler Leistungen ist es nicht gelungen, die Bühne zu erhalten, wozu auch viel die unvorteilhafte Lage der Oper in der Vorstadt St. Pauli beigetragen haben mag. Gegen Ende der ersten Spielsaison schon richtete sich Hofrat Erhard mit einem Appell an das Publikum, durch Zeichnungen auf Abonnements mit dazu beizutragen, die Bühne zu erhalten. Den letzten Rest gaben ihr die Kriegsereignisse.

— *Von den Konservatorien.* Ihren 40. Jahresbericht sendet uns die Kgl. Akademie der Tonkunst in *München* über das Schuljahr 1913/14.

— *Musikpädagogisches.* Aus *Norwegen* kommt die hocherfreuende Nachricht, daß sich die dortigen Musiklehrenden nun auch zu einem Landesverbande norwegischer Musikpädagogen zusammengeschlossen haben. Die Konstituierung fand während des großen norwegischen Musikfestes zur Hundertjahrfeier Norwegens statt.

— *Musikalische Naturklänge.* Wir lesen: Eine seltsame Naturerscheinung beschäftigt seit längerer Zeit die Physiker und Geographen, ohne daß man bisher zu einer ausreichenden

Erklärung gelangt wäre. Das Tal von *Thronecken* im westlichen Hunsrück heißt im Volksmunde allgemein das „singende Tal", und wie Reuleaux nachgewiesen hat, trägt es diese Bezeichnung auch zu Recht. Man hört dort ein seltsames Klingen wie fernes Glockengeläute. Die Klänge werden dann stärker, indem sich die Tonwellen von dem unteren engen Talausgange fächerförmig ausbreiten und langsam anschwellend vorüberziehen. Neuerdings hat man eine neue Erklärung für diese eigenartige Erscheinung zu geben versucht. Man hat die singenden Töne des Tals von Thronecken mit den sogen. Wasserfalltönen verglichen und gefunden, daß sie sich sehr nahestehen. Nun findet man allerdings in dem Tal keine Wasserfälle, wohl aber wird es von einem Bach durchströmt, der über mehrere hohe Wehre herabstürzt, was natürlich ein starkes Brausen hervorruft. Rein an sich sind solche Geräusche musikalischen Klängen nicht vergleichbar, aber die Erfahrung hat gelehrt, daß sie in weiterer Entfernung musikalische Klangfarbe annehmen. So liegt die Vermutung nicht fern, daß das Singen im Hunsrücktale an dem Orte, an dem es in Erscheinung tritt, auch entsteht, und daß die mit einer Bewegung in Verbindung gebrachte Schwellung und Abnahme der Töne als rein örtliche Pulsation anzusehen ist. Diese Naturerscheinung steht übrigens nicht vereinzelt da, auch sonst findet sich in der Natur und in der Welt der Physik ähnliches. So steht es heute fest, daß man durch wechselnde Wärmezufuhr eine Gasmasse zum Tönen bringen kann.

— *Preiserteilung.* Bei dem Opernwettbewerb am Konservatorium zu *Parma* hat den ersten Preis (20000 Lire) der Militärkapellmeister *Giovanni Pennacchio* in Florenz für die Oper „Erika" erhalten.

* * *

Personalnachrichten.

— Von deutschen Musikern befinden sich u. a. zurzeit im Frontdienst bezw. im Felde: *Dr. Ludwig Lauenstein* als Oberleutnant beim Bayerischen Leibregiment, der Kasseler Hofkapellmeister *Dr. Pauli* als Leutnant, der Berliner Chormeister Professor *Heinrich Pfannschmidt* als Hauptmann der Landwehr, der Duisburger Kgl. Musikdirektor *Josephson* in der gleichen Eigenschaft. Von ausübenden Künstlern ist *Fritz Kreisler* als Reserveoffizier bei seinem steiermärkischen Regimente eingerückt. Von der Familie Gmeiner sind drei Mitglieder zum Kriegshandwerk nach Oesterreich abberufen worden: der Baritonist *Rudolf Gmeiner* und sein Bruder *Julius* (Gesanglehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt) tun zurzeit beide Dienst als Artillerieoffiziere, und der Gatte von Lula Mysz-Gmeiner, *Dr. Mysz*, steht als Offizier der Küstenartillerie auf einem Fort beim Kriegshafen Pola. — Von der Redaktion der Allgem. Musikzeitung führt *Dr. Friedr. Schwabe* als Hauptmann eine Kompagnie beim 12. Landwehrregiment. — *Leutnant Parsifal. Walter Kirchhoff*, der Heldentenor der Berliner Oper, hatte noch am letzten Bayreuther Spieltage den Parsifal gesungen. Tags darauf sah man ihn auf dem Leipziger Bahnhof den Zug erwarten, der ihn zu seiner Truppe führen sollte. Kirchhoff war, bevor er zur Bühne ging, Offizier, und folgte nun, wie man ihm ansah, mit freudigem Herzen dem Ruf zur Fahne. — In eine eigentümliche Lage ist durch den Kriegsausbruch *Henri Marteau* geraten, der, wie bekannt, als ordentlicher Lehrer an der Königl. Preußischen Hochschule für Musik wirkt, als französischer Staatsangehöriger aber zugleich Reserveoffizier im französischen Heere ist. Nach einer Mitteilung im „Berl. Tageblatt" hat er sich in Lichtenfels in Bayern, in dessen Nähe der Künstler ein Landgut besitzt, den deutschen Behörden gestellt und ist bis auf weiteres in Kriegshaft genommen worden. Henri Marteau hatte die Absicht, sich in Deutschland naturalisieren zu lassen, sobald er aus seinen militärischen Verpflichtungen in Frankreich heraus war. Nun hat ihm der plötzlich ausgebrochene Krieg diesen fatalen Streich gespielt.

— *Zum Tode Max Denks.* Wie schon kurz berichtet wurde, hat der kaum 24jährige talentvolle Münchner Musikschriftsteller und Komponist Max Denk am 7. Juli d. J. seinen Tod im Kaisergebirge gefunden. Als Sohn des unter dem Pseudonym Otto von Schaching schreibenden Romanschriftstellers Kgl. Rat Otto Denk, des Herausgebers des „Deutschen Hausschatzes" und „Aar", zeigte sich bei ihm frühzeitig schriftstellerisches Talent. Dreizehnjährig veröffentlichte er seinen ersten Artikel; später lenkte er die allgemeine Aufmerksamkeit mit einem längeren Aufsatz im Berliner Tageblatt, „Die Reform der Operette", auf sich. Er sollte Medizin studieren, widmete sich aber ganz seinem innersten Wesen getreu und allen Widerständen Trotz bietend der heißgeliebten Frau Musika. Vor einigen Jahren wurde er Mitarbeiter unserer „Neuen Musik-Zeitung", schrieb auch für Westermanns Monatshefte und war endlich seit 2½ Jahren Opern- und Konzertreferent der „Münchner Post"; überall geschätzt und Achtung gebietend durch sein gründliches, fachliches Wissen und unparteiisches Urteil. Neidlos freute ihn die Bekanntschaft eines schönen, zeitgenössischen Tonwerkes, begeistert trat er u. a. für Gustav Mahler und Hugo Wolf ein. — Seine eigenen Kompositionen gehören der modernen Richtung an, wie seine zirka 70 Lieder (davon 5 im Wunderhorn-Verlag erschienen), sein Quintett, ein großes Orchesterlied, einige Klavierstücke, darunter ein klanglich reizvoller Walzer beweisen. Sein letztes Werk, 33 Narrenlieder, ist durch den Tod unvollendet; nur 19, mehr als die Hälfte liegen in ihrer herben Süße und tiefen Traurigkeit vor uns. — Letzten Winter wurden wiederholt seine Lieder in Münchner und Berliner Konzertsälen vorgetragen, jedesmal gab es außergewöhnlichen, nachhaltigen Erfolg. Gerne begleitete er seine Lieder selbst, war er doch auch ein ganz ausgezeichneter Klavier- und Orgelspieler. Kurz vor seinem Tode wurde noch das mir gewidmete Quintett im Freundeskreise geprobt; im Winter soll die schöne Komposition vom Rebner-Quartett aus der Feuertaufe gehoben werden. (Ein Wiegenlied von Max Denk wird voraussichtlich für unsere Leser als Beilage erscheinen.) — Mitten aus dem Schaffen, aus dem „Ringen nach dem Höchsten" wurde ein genialer Mensch, ein heißer, moderner Kämpfer, eine bald wild stürmende, bald kindlich einfache Seele abgerufen. Laßt uns kämpfen und ringen für ihn, in seinen Werken! Möchten doch viele deutsche Musiker, Sänger und Sängerinnen seinen Namen in die Welt tragen, ihnen zur Freude und dem Toten zur Ehre! —

München, 28. Juli 1914. *Bertha Manz.*

— *Adolf Zander*, Kgl. Musikdirektor, der Gründer und Chormeister der Berliner Liedertafel, ist am 1. August in **Berlin** gestorben. Von 1884 bis 1904 stand er mit im Brennpunkte nicht nur des Berliner, sondern des ganzen deutschen Sängerlebens. Seinen 70. Geburtstag feierte er am 16. Januar 1913. Zander war Lehrer und ist als solcher erst vor wenigen Jahren in den Ruhestand getreten. Bis zu seinem Tode hat er jedoch noch das Organistenamt an der Sophienkirche verwaltet.

— In *Hamburg* ist im Alter von 77 Jahren der frühere Hofopernsänger *Emil Fischer* gestorben. In seiner Glanzzeit feierte er Triumphe über Triumphe; sein Wotan, sein Hans Sachs, ferner sein Sarastro usw. waren einzigartig, seine Stimme von wunderbarem Klang. Von 1880 bis 1885 wirkte Fischer in Dresden, dann ging er unter Bruch seines Vertrages nach Amerika; er hatte dort neue glänzende Erfolge. Jahre hindurch war er in New York der beliebteste Gesangslehrer. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Hamburg.

BESPRECHUNGEN

Religiöse Lieder.

C. Knayer. I. Zwölf geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers oder Harmoniums zum Gebrauch in Kirche und Haus op. 4. Verlag *I. G. Oncken Nachf., G. m. b. H. Kassel.* „Es ist sehr leicht, schwere Musik, aber sehr schwer, leichte Musik zu machen" — wir dürfen dieses geflügelte Wort auch auf Knayers religiöse Musik anwenden: etwas so Schlichtes in Melodie und Harmonie zu schaffen, das doch nicht trivial wirkt, sondern, weil wahr und ernst empfunden, auch zu Herzen geht, gelingt nicht jedem, während so manche „schwere" und komplizierte Musik heutiger Tonsetzer wohl von viel Fleiß und Arbeit, aber von wenig Erfindungsgabe zeugt. Dabei geht ein frischer, kräftiger Zug durch diese Lieder, ohne daß es an innigen, zarten Weisen wie z. B. das Herbstlied, die „Weihnachtsklänge", das liebliche Erntelied u. a. fehlte. Man höre nur das feierliche Neujahrslied und den Geibelschen „Ehespruch". Schön und ergreifend ist das „Dennoch bleibe ich" aus Psalm 73.

II. Lobsinget! 14 geistliche Lieder für mittlere Stimme mit Begleitung des Harmoniums oder Klaviers, herausgegeben vom christlichen Sängerbund deutscher Zunge. Verlegt bei *Johs. Schergens, Bonn* (M. 1.20.) Auch diese Lieder tragen den Stempel edler, herzansprechender Einfachheit; leichtfließende Melodien und ein entsprechender gediegener, niemals erkünstelter und doch immer wieder eigenartige, feine Züge aufweisender Tonsatz schmiegen sich den frommen, von einer kindlichen Religiosität zeugenden Texteswortes an. Der gesunde Geist dieser schlichten Gesangmusik sticht erfreulich ab gegen den oft süßlichen, weichlichen und sentimentalen Ton in anderen, heute noch viel gehörten religiösen Gesängen. *Dr. Schüz.*

Kriegskompositionen.

W. Luppe, *Württembergs Panier!* Im Verlag der *Ebner*schen Musikalienhandlung, Inhaber Heinz Müller in Stuttgart, ist ein flotter Marsch unter diesem Titel erschienen und dem König Wilhelm II. von Württemberg gewidmet. Der Triomelodie ist ein patriotischer Text untergelegt. (Preis 1.20 Mk.)

Populäre Kriegskompositionen. *Leo Blech* hat des Berliner Generalintendanten Georg von Hülsen's Verse „Gott, Kaiser, Vaterland" in eine schwungvolle Marschmelodie eingekleidet, *Viktor Hollaender* hat einen „Gardemarsch" geschrieben. Verlag von *Bote* & *Bock* in Berlin.

Neue Klavierstücke zu 2 Händen aus dem Verlage Simrock.

Edouard Schütt, op. 94: *Pages gracieuses,* 4 Stücke. 3 M. m. Schütt, der Wiener magister elegantiarum, bietet hier seinen Verehrern und Verehrerinnen eine neue kostbare Gabe voll Klangzaubers, voll träumerischer Zartheit. Alle die Stücke zeigen, daß der Komponist nicht bloß reich an melodischer, harmonischer und (seltener allerdings) rhythmischer Erfindung und Meister im spezifischen Klavierstil ist, sondern auch mit der Zeit zu gehen bestrebt ist und überraschenden Wechsel in der Harmonie, neue Wendungen in Intervallen und Melodien bieten will; man vergleiche daraufhin die Burleske und das reizende Puppen-Wiegenlied. Die Abfassung der Titel in französischer Sprache ist bezeichnend für sein Wesen, das dem französischen nahe verwandt ist.

Edouard-Schütt-Album. 2 M. no. m. Nicht weniger als 10 der beliebtesten Stücke des Autors, darunter eine ganze Reihe leichter (No. 2, 3, 5, 7 und 8) und mittelschwerer (No. 4, 6, 9 und 10), sind hier vereinigt und für billigen Preis erhältlich, darunter die berühmte, weiche *Valse à la bien aimée* (No. 2), die bezaubernde *Rêverie du soir* (No. 3), die pikantgeistreiche *Sérénade d'arlequin* (No. 4), das elegante *mot d'amour* (No. 5), die harmonisch interessante Caprice: *„un peu baroc"* (No. 6), das zart-einfache *„à ma chérie"*, die kapriziösen, betörenden *„doux moments"* (No. 9), die aparte, harmonisch gewürzte *Scherzino-Serenade*. Die geschmackvolle Ausstattung des Heftes macht es zu einem Geschenkwerk für vergerückte Spieler, die für feine Salonmusik schwärmen.

Edouard Poldini, op. 59: *Walzerfrühling*, Heft I No. 1—5. m.—(s.). 3 M. no. Poldini ist vom selben Geist der Eleganz erfüllt und gleich Schütt Meister des klangvollen Satzes und geistreicher causerie. Voll Anmut und Leichtbeschwingtheit sind seine Gedanken, voll Feuer und rauschendem Klang. Nur ist dieses Album, weil für den Konzertgebrauch bestimmt, schwieriger als das vorherige. No. 3 und 5 sind die leichtesten, auch No. 4 läßt sich bald bewältigen, am schwierigsten sind No. 1 und 2, oft schwerer zu lesen, als zu spielen.

A. Bortz: *6 lyrische Stücke* op. 14. 3 M. m.—(s.). Alle diese eingänglichen und doch gehaltvollen, anregenden, vornehmen, oft im Satz reichen Poesien tragen eine deutliche nordische Färbung in der Art von Grieg und Mc Dowell, am stärksten No. 1: *„Der Hirt auf dem Berge"* und No. 2: *„Im Frühling"*, letzteres bezeichnenderweise in der Tonart E dur gehalten. No. 3: *„Das alte Lied"* fesselt durch seinen Rhythmus und die interessante Verarbeitung des Themas. Die *„Klänge aus der Dorfschenke"* (No. 4) sind volkstümlich, aber für den Vorwurf doch zu vornehm. Ein zartes *„Wiegenlied"* ist No. 5, etwas zu weit ausgesponnen, aber durch Modulationen abwechslungsreich gestaltet. No. 6: *„Bei den Kobolden"* klingt an Mendelssohns Sommernachtstraum und Jensens Irrlichter an; im übrigen ein gedankenreiches und wirksames Vortragsstück für gute Spieler.

Bizet: *Djamileh und Perlenfischer, Potpourris und Vorspiele* (von 30 Pf. bis 2 M.). Mit Unrecht bleiben die früheren Werke Bizets unbeachtet, und wir möchten unsre Leser, die sicher an der trefflichen Bearbeitung der Arlésienne-Suite in den früheren Heften unsres Blattes Freude hatten, auf die in Simrocks Verlag erschienenen Werke Bizets aufmerksam machen. Viele derselben sind im Preis ermäßigt, z. B. das bezaubernd innige, leicht spielbare *„Vorspiel zu den Perlenfischern"* (30 Pf.), oder jene von verhaltener Leidenschaft zitternde, von Caruso bevorzugte hinreißende *Romanze* (Transkription von Godefroid) (80 Pf.). Auch für Anfänger ist eine leichte Bearbeitung der schönsten Melodien der *Perlenfischer* und der Oper *Djamileh* vorhanden (à 1 M.). Tüchtige Spieler finden in der Ouvertüre, dem Hindutanz und dem ägyptischen Tanz daraus interessante, eigenartig gefärbte Tonstücke. Es wäre zu begrüßen, wenn der Verlag eine Auswahl der besten Tondichtungen Bizets veranstaltete mit Ausschluß von Carmen, die ja in aller Händen ist.

Dvořák: *Largo aus der 5. Symphonie „Aus der Neuen Welt"* op. 95. 1.50 M. Wer diese originelle, farbenprächtige Symphonie einmal vom Orchester vortragen hörte, den wird besonders das Largo entzückt haben mit seiner mystisch-feierlichen Einleitung, seiner weichen, heimwehkranken, vom englischen Horn gesungenen 1. Melodie. Dieser herrliche Satz ist den Klavierspielern vom Simrockschen Verlag in mittelschwerer Bearbeitung zugänglich gemacht worden, ebenso wie

Dvořák: *2 Klavierstücke* aus seinem Nachlaß, Berceuse und Capriccio (2 M.). Mit der überzeugenden Natürlichkeit und Echtheit der Empfindung, die Dvořák mit seinem großen österreichischen Vorgänger Schubert gemein hat, verbinden sich hier gelegentliche harmonische und rhythmische Feinheiten, die den einfachen und wohlklingenden Stücken ein besonderes Gepräge geben.

National-Tänze für Haus und Konzert. 3 M. m.—(s.). 82 Seiten. Dieses reichhaltige, mit hübschem Umschlag gezierte Album enthält teils echte Nationaltänze verschiedener Völker, z. B. einen hübschen, leichten norwegischen Bauerntanz von Blaß, eine ganz merkwürdige Doina (rumänischer Tanz) von Caudella, zwei der beliebtesten ungarischen Tänze in erleichterter Brahmsscher Fassung, einen der berühmten slawischen Tänze von Dvořák, einen spanischen von Sarasate, teils Phantasietänze ohne Anlehnung an völkische Originale, so schwedische Tänze von Bruch, Tänze von Bizet, Bortz, Bülow, Fuchs, Novák, Rubinstein, Schytte. Auch von Liszt finden wir ein Konzertstück: die berühmte Friska aus der II. Rhapsodie (erleichtert).

R. Andersson: *„Schwedische Tänze"*. 2 Hefte zwei- und vierhändig. Während die von Brahms und Dvořák überlieferten ungarischen und slawischen Tänze Lieblinge der klavierspielenden Welt geworden sind, ist das mit den schwedischen Tänzen nicht in gleichem Maß der Fall, und doch verdienten sie es nicht minder. Wieviel köstliches Volksgut ist in diesen Tänzen aufbewahrt, welcher Reichtum an gesunden rhythmischen und melodischen Wendungen und welche Eigenart in manchen nordisch gefärbten Harmonien! Manche derselben finden sich auch in der norwegischen Musik und sind uns von Grieg übermittelt worden. Lange schien's, als ob Schweden hinter dem knorrigeren Volk der Norweger in literarischer und musikalischer Hinsicht zurückbleiben würde, aber das schwedische Musikfest in Stuttgart offenbarte, daß in Schweden bedeutende Kräfte rege sind, die sich bemühen, mit der rasch voranschreitenden Entwicklung Schritt zu halten. Statt aber mitteleuropäische Durchschnittsmusik zu schreiben, sollten die jungen Schweden lieber zu den „Müttern" hinabsteigen, zur Volkspoesie und -melodie, zum Volkstanz, um daraus gleich Antäus aus deren Urkraft neue Anregung zu schöpfen und das national Schwedische, wie es in diesen Tänzen lebt, wieder zu Ehren zu bringen. *C. Kn.*

Neues fürs Harmonium.

Präludienalbum *für Orgel oder Harmonium*, Vor-, Zwischen- und Nachspiele in allen Dur- und Molltonarten, bearbeitet und herausgegeben von *H. Bungart*. Verlag *Tonger*, 1 M. Dieses Bändchen, eines der mit Recht beliebt gewordenen Tongerschen Taschenalbums, verdient warme Empfehlung und weiteste Verbreitung. Der Inhalt ist gediegen und reich in der Auswahl, tüchtig im Satz und so verhältnismäßig leicht, daß jeder Spieler von mittlerer Fertigkeit die schönen, nach Tonarten geordneten Stücke vom Blatt spielen kann. Neben ganz kurzen finden wir auch weiter ausgeführte Präludien, Fughetten, Fugen, Choralvorspiele und lyrische Stücke älterer und neuerer Orgelmeister, wie Albrechtsberger, Fischer, Händel, Hesse, Kittel, Knecht, Mühling, Rinck, Vierling usw. Außer ernstgerichteten Harmoniumspielern werden hauptsächlich Landorganisten, die über keine große Pedaltechnik verfügen, gerne zu dem handlichen, reichhaltigen und billigen Büchlein greifen, das für den gottesdienstlichen Gebrauch, wie für die häusliche Erbauung gute Dienste tut.

J. Brahms: 15 *Lieder*, für Harmonium bearbeitet von *K. Kämpf*. Verlag *Simrock* (m.). Rein technisch ist diese Uebertragung aus der Feder des angesehenen Fachmanns ein Meisterstück, eine solche ist gerade bei Brahms besonders schwierig wegen seiner eigenen Rhythmik und der unruhigen Bässe. Im großen ganzen sind diese Lieder dafür nicht sehr geeignet, am ehesten geben No. 4 „Sonntag", No. 5 „Wiegenlied", No. 10 „Sapphische Ode", No. 13 „Immer leiser" und No. 14 „Auf dem Kirchhofe" ein selbständiges, befriedigendes Tonstück ab, bei den andern ist Kenntnis der Originale nötig, damit der Spieler den vorliegenden Harmoniumstücken beikommen kann. Er sollte womöglich Prolongement an seinem Harmonium haben oder das „Feststecken" der Orgelpunkte verstehen. Wer ein „Normalharmonium" hat, erhält eine geschmackvolle Registrierung vorgeschlagen. Nur routinierte Spieler werden diese mit übergelegtem Texte versehenen Arrangements der schönsten Brahmsschen Liederperlen brauchen können. *C. Kn.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 23 trägt diesmal äußerlich ein etwas anderes Gesicht aus technischen Gründen. Es ist eine Komposition, die der Stimmung der heutigen Zeit entspricht: „Deutscher Trost". Der Organist und Theorielehrer am Stuttgarter Konservatorium, Professor *Heinrich Lang*, ist der Komponist der feierlichen volkstümlichen Weise, die den alten und doch so neuen Worten Ernst Moritz Arndts gerecht wird. Das Stück ist im **Kriegstagbuch aus Schwaben 1914** erschienen, auf welche zeitgemäße Schrift wir unsere Leser hinweisen möchten. Näheres siehe die Ankündigung auf der letzten Umschlagseite.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. August, Ausgabe dieses Heftes am 3. September, des nächsten Heftes am 17. September.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Zur Notiz. Es sind bei der Redaktion keine Anfragen an den Briefkasten eingelaufen. weder solche allgemeiner Natur, noch solche zur Beurteilung von Musikstücken.

Eingesandt.

„*Die Apollinaris Co. Limited in London*, die in Neuenahr a. Rh. den Versand des durch seine große Reklame allbekannten Apollinaris- und Juliusbrunnens (früher auch Heppinger und Landskroner Brunnen) und große Glashüttenwerke in Rheinau (2 Mill. Mk. Betriebskapital) betreibt, ist eine rein englische Gesellschaft. Ihre hohen Dividenden, von 1892 an bis 83 Proz. (Reingewinn von etwa 500000 Mark jährlich durchschnittlich) wandern in die Hände englischer Kapitalisten. Es wäre wohl an der Zeit, den Verbrauch dieser Wasser in Deutschland einzustellen. Kein guter Deutscher trinke diesen Brunnen, kein deutschgesinnter Wirt stelle ihn noch auf seine Getränkekarte, wenn er nicht die Kriegsmittel unsrer Feinde stärken will."

Dem „Dresdner Journal" vom 10. August ist obige Notiz entnommen. Der Artikel schließt mit den Worten: „Um allseitigen Abdruck dieser Notiz wird ersucht."

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1913 bis September 1914) 8 Mark.

1914 Heft 24

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Felix Mendelssohn und die Ballade.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

Wenn man den Brief, den Mendelssohn im Juli 1831 von Genua an die Frau von Pereira nach Wien schrieb, liest, so könnte man angesichts des Vernichtungsurteils, das er darin über die Gesangsballade fällt, eigentlich von vornherein den Versuch aufgeben, über Mendelssohn als Balladenkomponisten zu schreiben. Die Dame hatte ihn gebeten, die bekannte Zedlitzsche Ballade „Die nächtliche Heerschau" zu komponieren; und seine Antwort lautete folgendermaßen:

.... „Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer blos erzählenden Weise; der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren — der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen), aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese, und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen, oder vorerzählen lasse. — Die nächtliche Heerschau nur erzählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. Nun hätte ich es vielleicht beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß, und Trompetenstöße im Discant, und sonst allerlei Spuk anbringen können —, dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb; so etwas kömmt mir immer vor wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll ...."

Die durchaus unreifen kunstästhetischen Gedanken, die dieser Brief enthält, müssen der Jugend des Schreibers zugute gehalten werden; sie beweisen aber fernerhin, daß Mendelssohn, der schon durch seine frühesten Werke zu so großem Ruhm gelangt war, den zeitgenössischen Tondichtern zu gleichgültig, ja vielleicht zu überhebend gegenüberstand. Waren doch bis zum Jahre 1831 schon viele der gewaltigen Balladen Loewes erschienen. Von „keiner gelungenen Composition der Art" zu sprechen, wo es schon den Edward, den Erlkönig, den Oluf, die Walpurgisnacht von Loewe gab, ist unüberlegt oder arrogant. Die weiteren Ausführungen über die Aesthetik der Ballade einer ernsten Kritik zu unterziehen, ist überflüssig, da sie den jungen Meister völlig in unklaren Begriffen und Aeußerlichkeiten befangen zeigen. Zum Balladenkomponisten muß man geboren sein; das Tonbild des gelesenen Gedichtes muß im Geiste des Komponisten fertig dastehen; und Ueberlegungen, ob man „einen Trommelwirbel im Baß und Trompetenstöße im Diskant anzubringen habe", müssen fortfallen. Ein eigentümliches Mißgeschick hat es gefügt, daß Loewes „Nächtliche Heerschau" erst ein Jahr nach diesem Briefe in Musik gesetzt und erst zwei Jahre später veröffentlicht wurde. Wir nehmen zu Mendelssohns Ehre an, daß er nach dem Kennenlernen dieses Meisterwerkes seine Meinung einer Revision unterzogen hat. Eine Aeußerung darüber läßt sich in seinen Briefen nicht finden; überhaupt hat er nirgends die geringste Mitteilung über Loewe gemacht, wiewohl er notorisch mehrmals mit ihm zusammengetroffen ist. Wie wohltuend berühren dagegen die zwar kurzen, aber vielsagenden Berichte Loewes über den an Jahren so viel jüngern Mendelssohn! Neidlos und bewundernd tritt er dem vom Glücke so Begünstigten gegenüber. „Ich freue mich in der Stadt[1], die Mendelssohn auf Händen trägt, auch etwas geworden zu sein," schreibt er an seine Frau. Und an einer andern Stelle:

„Heute Morgen habe ich den Klavierauszug des Paulus gelesen. Das Werk ist prächtig, mächtig gearbeitet, und ich begreife nun den großen Ruhm, den es überall davon getragen hat. Ich wundere mich nur über die Rheinländer, daß sie ein so großes Werk so tief aufgefaßt haben. Ich hätte wohl Lust, dieses Werk in Stettin zu geben. Der Styl ist einzig, ernst, interessant. Ich begreife jetzt Alles, auch seinen Ruhm."

Loewe b e g r i f f also Mendelssohn, Mendelssohn nicht ihn. Welches war der Vereinigungspunkt der beiden? Auf den ersten Blick scheinen Lebensführung und Kunstrichtung beider Meister, die gewöhnlich — allerdings mit Unrecht — sogar zu derselben „Schule" (der romantischen) gerechnet werden, in einer Weise zu divergieren, wie man dies selten bei Zeitgenossen findet. Loewe, in engbeschränkten, wenn auch nicht gerade dürftigen Verhältnissen geboren, frühzeitig auf einen Lebensberuf hingewiesen — Mendelssohn im Schoße des Reichtums aufwachsend und in der Lage, ganz seiner Kunst leben zu können, ohne Sorge um Gelderwerb. Loewe, vom ersten Erwachen des Genius bis zum letzten Atemzuge in der Hauptsache der Vokalmusik zugewendet, Mendelssohn im wesentlichen Instrumentalist. Diese Gegensätze ließen sich noch viel

[1] Düsseldorf.

weiter fortspinnen; aber nur einer sei noch hervorgehoben, weil er einerseits beweist, daß eine spezifische Begabung nicht von Aeußerlichkeiten abhängig ist, andererseits dartut, daß der Genius selbst über die Grundursachen seines Schaffens im unklaren sein kann und, sich völlig unbewußt, aus einem innern unabweisbaren Drange heraus schafft. Von seinen spärlichen und künstlerisch vielfach enttäuschenden Ferienreisen abgesehen, hatte Loewe sein ganzes Leben in dem damals weltabgeschiedenen und höchst unkünstlerisch gesinnten Stettin zuzubringen, das ihm von außen durchaus keine Anregungen für seine Schöpfungen geben konnte. Er selbst empfand sein beschränktes Dasein im Vergleich mit dem unabhängigen Mendelssohn so lebhaft, daß ihm, dem Neidlosen, einmal [1] folgender Stoßseufzer entfährt:

> „Mendelssohn ist reich und unabhängig und treibt die Kunst wie ein echter Dilettant [2]; da muß es gehen, wenn man so viele Fähigkeiten hat, wie er. Ich müßte das Schulmeistern aufgeben können und die Welt sehen, da würde sich's bald machen; ein Künstler muß vagabondiren, wenn er berühmt werden will."

Und doch, trotz dieses Fehlens äußerlicher Eindrücke, war die Phantasie so stark in ihm, daß sie ihn mit gleicher Stärke in die glutvolle Welt Indiens und Arabiens, wie in die eisigen, öden Gefilde des Nordens führte, daß sie ihm Rom mit dem ganzen hierarchischen Gepränge einer Papstkrönung ebenso greifbar vorzauberte, wie sie ihm die grausig-gespenstige Nacht eines Totentanzes auf dem Kirchhof erstehen ließ. Hat doch Schiller, ohne jemals in der Schweiz gewesen zu sein, die Landschaften des „Tell" so plastisch dargestellt, daß man sich dies Wunder nur durch ein inneres Erschauen erklären kann; hat doch Jean Paul im ersten Kapitel seines „Titan" die Boromäischen Inseln, ohne sie je gesehen zu haben, so geschildert, wie es vor oder nach ihm keiner vermocht hat.

> „Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt,
> Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen;
> Die innr'e Welt, ihr Mikrokosmus, ist
> Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen"

sagt Wallenstein und hat recht. Mendelssohn hatte alles das, was Loewe so glühend ersehnte, und ist doch als Balladenkomponist so weit von diesem entfernt; viel weiter, als Loewe von ihm als Kirchenmusiker!

Bei alledem ist Mendelssohn auf dem Gebiete der Ballade eine Erscheinung, bei der man nicht achtlos vorübergehen darf. Man muß sogar gestehen, daß er, was Reinheit des Stils in dieser so viel umstrittenen und so oft (selbst von großen Meistern) verfehlten Kunstform anlangt, Loewe am nächsten steht. Und das kommt daher, weil er sich stets in dem kleinen Rahmen des rein Volkstümlichen bewegt. Seine einzige große sogenannte „Ballade", die „Walpurgisnacht", ist gar keine solche, während von den 10 andern hier in Betracht kommenden Stücken kein einziges diese „offizielle" Bezeichnung trägt, sondern „Lied", höchstens „Romanze" heißt. Aber falsch wäre es und unzureichend, wenn man für die Beurteilung Mendelssohns als Balladenkomponisten nur die Vokalwerke berücksichtigte. Was selbst bei Loewe durchaus erforderlich ist [3], darf bei unserm Meister nicht fehlen.

Unbewußt, fast noch im Knabenalter, hat Mendelssohn seine erste Ballade in einem Instrumentalwerke niedergelegt, in der „Sommernachtstraum-Ouvertüre". Karl Simrock übersetzt „Walpurgisnachtstraum"; und einen solchen erzählt uns der Tondichter in einer Viertelstunde lieblichsten Instrumentalspiels. Mit ein paar zur Höhe verschwebenden Akkorden bannt er uns sofort in Oberons und Titanias Reich; dann

[1] Selbstbiographie (Berlin 1870), p. 259.
[2] Hier natürlich nur in dem Sinne aufzufassen, daß M. die Kunst nicht als Broterwerb zu treiben brauchte.
[3] Ich verweise auf meine demnächst in der „Deutschen Musikbücherei" erscheinende Monographie „Carl Loewes Instrumentalwerke".

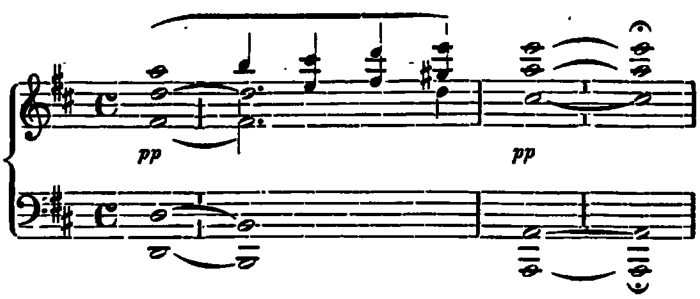
läßt er die Elfen wirbeln und tanzen und durch einen plötzlich herniederschwebenden verminderten Septimenakkord eine anmutige Gruppe bilden. In den lustigen Spuk hinein dringen mit einmal laute Hörnerklänge, die das ängstliche Geistervölkchen verscheuchen: der Herzog Theseus zieht zur Jagd. Kaum haben sich die Elfen von ihrem Schrecken erholt, so macht sich das „hausgebackne Volk" der Rüpel im Walde breit, bis schließlich — nach mancherlei neuen Störungen — der unterbrochene Tanz zu Ende geführt wird und die Geister in hold-sehnsüchtigen Tönen Abschied nehmen. — Die Ouvertüre ist also weiter nichts als eine kurz zusammengedrängte, epische Erzählung der fünf Akte des Dramas, eine echte Ballade, in sich abgerundet und geschlossen. — —

Es gibt einige Balladen von Loewe, die von einem Volksliede kaum zu unterscheiden sind. Ich erwähne als besonders charakteristisch „Graf Eberhards Weißdorn" (op. 9, Heft 5), „Das Muttergottesbild im Teiche" (op. 37, No. 1), „Jungfräulein Annika" (op. 78, No. 1), „Die Riesen und die Zwerge" (op. 84, No. 4); sie sind sämtlich (von ganz geringen Abweichungen der letzten Strophe abgesehen) als reine Strophenlieder anzusehen — und dabei trotzdem echte, rechte Balladen. So rechtfertigen gerade diese Stücke am schlagendsten die Tatsache, daß die Ballade ihren Ausgangspunkt vom Volkslied nimmt und die strophische Kompositionsweise für sie als maßgebend zu gelten hat. Wenn man nun auch nicht ohne weiteres behaupten kann, daß jeder Tondichter, der sich eingehend mit dem Volksliede beschäftigt, darum ein hervorragender Balladenkomponist sein müsse (Brahms z. B. ist der schlagendste Beweis für das Gegenteil), so wird er doch immerhin über ein gewisses Prae denen gegenüber verfügen können, die diesem Zweige der Kunst fremd gegenüberstehen. Bei Mendelssohn finden wir nun eine ungemein liebevolle Vertiefung in alles, was mit dem Dichten und Singen des Volkes in Beziehung steht. „Die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn fahren, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen" schreibt er 1839 an Klingemann [1]. Und wie schön ist es, was der 21-Jährige über Volkssagen und alte deutsche Lieder dem Freunde sagt [2]! Von Volksliedtexten hat Mendelssohn komponiert:

1. O Jugend, o schöne Rosenzeit [3].
2. Mit Lust tät' ich ausreiten [4].
3. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod [5].
4. Legt in den Sarg mir mein grünes Gewand [6].

Es kommt ferner in Betracht:

5. Fantaisie sur une Chanson irlandaise (Letzte Rose).
6. Heil dir im Siegerkranz (Schluß der a moll-Symph.).
7. Das Amen der Liturgie, gewissermaßen das Mendelssohnsche Gralsmotiv:



(erster Satz der Reformationssymphonie),

8. Ein' veste Burg ist unser Gott (letzter Satz der Reformationssymphonie).

[1] Briefwechsel, p. 241.
[2] Ibid., p. 85/86.
[3] Rheinisches Volkslied aus der Sammlung Zucalmaglios, dem man allerdings mit starkem Mißtrauen entgegentreten muß (vergl. seine dreiste Mystifikation bei Beethovens Septett).
[4] Aus des Knaben Wunderhorn.
[5] Altes Kirchenlied.
[6] Todeslied der Bojaren (uraltes Volkslied) aus Immermanns „Alexis".

Als 23. der „Lieder ohne Worte“ finden wir das „Volkslied“. Der höchste Lohn, der ihm für all dies zuteil ward, besteht darin, daß mehrere seiner Gesänge (Wer hat dich du schöner Wald, Nun zu guter Letzt, Es ist bestimmt in Gottes Rat) selbst zu wirklichen Volksliedern geworden sind, selbst wenn sie in der Sprache der Wissenschaft auch noch „Volkstümliche Lieder“ heißen. — —

Die erste der 9 Gesangsballaden Mendelssohns[1] ist seine zweite Liedkomposition: „Wartend“ (op. 9, No. 3). Das Volkstümliche dieser feinsinnigen, viel zu wenig gewürdigten Tondichtung liegt in dem durch alle Strophen wiederkehrenden Refrain „Komme du bald!“ der teils als sehnsuchtsvoller Lockruf, teils als kühne Jagdfanfare, mannigfach variiert der Ballade (Romanze) ihr durchaus eigentümliches Gepräge gibt. In gleicher Weise stellt sich auch das bekannte „Winterlied“ (op. 19, No. 3) durchaus auf den Boden des reinen Volksliedes und verdankt diesem Umstand zumeist seine tiefgehende, ja erschütternde Wirkung. Die Begleitung ist bei beiden Stücken durchweg einfach und schlicht. Als eine große Geschmacklosigkeit aber, kombiniert mit einer vollständigen Verständnislosigkeit für die Tiefen Heinescher Kunst, muß Mendelssohns Komposition der „Tragödie“ (op. 41, No. 2—4) betrachtet werden. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß der Komponist die drei unauflöslich zusammengehörigen Nummern des Gedichts als gesonderte Stücke betrachtet und ihnen — ebenfalls ganz willkürlich — die Ueberschrift „Drei Volkslieder“ gegeben hat. Die „Tragödie“ liegt eben darin, daß sich zwischen das erste und dritte Gedicht scheinbar absichtslos und dadurch um so frappierender ein schlichtes Volkslied einschiebt, welches die Folgen der unüberlegten, leidenschaftlichen Tat, wie sie das erste Gedicht schildert, gleichsam allegorisiert. Daß es außerdem den Vermittler zwischen 1 und 3 darstellt, indem es die vornehme Welt (1. Gedicht) mit der des Volkes (3. Gedicht) verbindet und dadurch ähnlich ausgleichend und versöhnend wirkt, wie etwa das Wunder des Goetheschen „Paria“, habe ich schon in meiner Arbeit „Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters“ (Musikalisches Magazin, Heft 51) beleuchtet. Schumann hat — feinsinnig empfindend — diesen Gegensatz in wahrhaft großartiger Weise durchgeführt, so daß die „Tragödie“ als seine beste und für ihn charakteristischste Balladenkomposition bezeichnet werden kann. Bei Mendelssohn hätte höchstens der Volkston des zweiten Gedichtes Geltung und Berechtigung; alles übrige ist übel und höchst philiströs, schon darum, weil er ein so ungemein subjektives Gedicht von einem gemischten Chor (!) singen läßt.

Sehr vortrefflich dagegen sind die beiden e moll-Balladen: „Der Königssohn“, wie wir vielleicht die „Romanze“ aus dem Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“ (op. 89, No. 1) überschreiben können, und „Das Waldschloß“ (op. posth.), durchgeführt. Zum ersten Male finden wir hier das Charakteristikum der Loeweschen Strophenform: die „Umbiegung“ (Spitta) der Melodie, d. h. rhythmische und dynamische Veränderungen, verbunden mit Wandlungen der Begleitung. Wie schön ist in dem ersten Stück die herbe Heftigkeit des Refrains:



und in dem anderen das tonlose Verklingen der letzten Strophe nach der kurz vorangegangenen dramatischen Steigerung!

„Das Schifflein“ (op. 99, No. 4), von der Trias Loewe, Schumann und Mendelssohn komponiert, ist eine Ballade, die die Musik geradezu herausfordert. Weder Loewe noch Mendelssohn vermögen hier Schumann den Preis streitig zu machen. Um das seltsame und so tief beobachtete Uhlandsche Gedicht ganz zu erschöpfen, ist es eben nötig — wie Schumann es getan — das Waldhorn, die Flöte und die Menschenstimme wirklich zu differenzieren; das Klingen der beiden Blasinstrumente darf bei den Worten:

„Das Mädchen saß so blöde,
Als fehlt' ihr gar die Rede“

n i c h t aufhören wie bei Mendelssohn; gerade der u n u n t e r b r o c h e n e Strom der Instrumentalmusik ist es, der die Sangesfreudigkeit des Mädchens erzeugt.

Von den beiden balladischen M e i s t e r w e r k e n ist Heines „Neue Liebe“ (op. 19, No. 4) ja genügend bekannt mit seiner märchenhaften Sommernachtstraum-Stimmung, seiner reizenden Schilderung der Elfenhörner und -Glöcklein und der sehnsüchtigen Todesfrage am Schlusse. Unbegreiflich aber bleibt es, warum Sängerinnen an einer der genialsten Eingebungen, die die Vokalmusik überhaupt aufzuweisen hat, an dem „Hexenlied“ (op. 8, No. 8) so achtlos vorübergehen, daß man es vor lauter Wolfs und Strauß und anderen eigentlich niemals in Konzerten zu hören bekommt. Es ist ein Stück von so elementarer Kraft und so teuflischer Dämonie, daß es nur mit der grandiosen „Hexe“ (Walpurgisnacht) Loewes zu vergleichen ist, jenem Werke, das zu Lilli Lehmanns Meisterleistungen gehört. Die wenigen Dur-Takte der letzten Strophe führen den Frühling wie ein magisches Bild inmitten winterlichen Sturmgebrauses vorüber. Ganz abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, ist diese Ballade noch ein so effektvolles, hinreißendes Tonstück, daß sie ihres Erfolges selbst bei einem großen Publikum sicher sein kann.

Die „große Walpurgisnacht“, wohl das bekannteste und mit Recht beliebteste Chorwerk Mendelssohns, ist im Gegensatz zu dieser kleinen, wie ich schon hervorhob, keine Ballade vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkte betrachtet, wiewohl sie diese Bezeichnung trägt, denn in dem Momente, wo in einem erzählenden Gedichte einzelne Personen von v e r s c h i e d e n e n Stimmen sprechend eingeführt werden, verläßt das Gedicht die epische Sphäre und tritt in die dramatische ein. Wir müssen also, ohne diesem und ähnlichen Werken ihre künstlerische Berechtigung bestreiten zu wollen, gegen ihre Bezeichnung als „Balladen“ protestieren. Goethe selbst hat ja das Gedicht „Kantate“ genannt. Echte Balladen aber, wie Goethes „Hochzeitlied“ oder Uhlands „Glück von Edenhall“ u. a. „dramatisch“, d. h. mit der Einführung m e h r e r e r Solostimmen zu komponieren, wie dies noch neuerdings geschah, ist ein künstlerischer Mißgriff schlimmster Art, ein Rückschritt in die vorloewische Zeit, wo man sich über das Wesen der Ballade noch nicht im klaren war.

Und es sei nicht vergessen, daß Mendelssohn uns mit seiner Ouvertüre „Die schöne Melusine“ die lieblichste aller Instrumentalballaden beschert hat. „Wie er dazu kam, mag selbst er sagen“ — sein Brief an die Schwester Fanny[1] gibt darüber reizend Auskunft:

„Ich habe diese Ouvertüre zu einer Oper von Conradin Kreutzer geschrieben, welche ich voriges Jahr um diese Zeit im Königstädter Theater hörte. Die Ouvertüre (nämlich die von Kreutzer) wurde da capo verlangt und mißfiel mir ganz apart; nachher auch die ganze Oper, aber die Hähnel nicht, sondern die war sehr liebenswürdig, und namentlich in einer Scene, wo sie sich als Hecht präsentirt und sich die Haare macht, da bekam ich Lust, auch eine Ouvertüre zu machen, die die Leute nicht da capo riefen, aber die es mehr inwendig hätte, und was mir am sujet gefiel, nahm ich (und das trifft auch gerade mit dem Mährchen zusammen) und kurz die Ouvertüre kam auf die Welt, und das ist ihre Familiengeschichte.“

[1] „D i e N o n n e“ (op. 9, No. 12) ist von Mendelssohns Schwester Fanny komponiert.

[1] Briefe. 2. Band (p. 37). Leipzig 1863. Vergl. auch Briefwechsel mit Klingemann, p. 123.

Zur Kunstästhetik unserer Zeit.

III. Das doppelte Gehör.

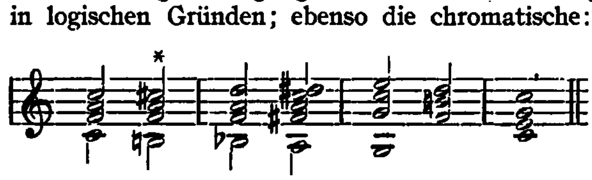
(Sinnliches und geistiges Ohr.)

Ein Beitrag zum Verständnis der modernen Musik.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).

IV.

Schon in bezug auf die rein formale, technische Seite eines Musikstücks bedarf, wie wir gesehen haben, der Hörer eines potenzierten Gehörs, genügt der bloß sinnliche Eindruck nicht. Es gibt eine Menge dissonanter Tonverbindungen in der Musik, die dem physischen Ohr zuwider, aber dem Geist, der sie im Zusammenhang mit den vorhergehenden und nachfolgenden Akkorden erfaßt, interessant und „schön“ erscheinen. Es gibt Doppel- und Tripelakkorde, die erst der apperzipierende Geist recht verstehen und genießen kann, weil er sie in ihre Teile zu zerlegen und die einzelnen Akkorde herauszuhören vermag, wie er bei der Fuge die einzelnen Stimmen heraushört. Welchen Reiz hätte die Polyphonie, wenn bloß das sinnliche Ohr dabei beteiligt wäre? Schon die einfache Tonleiter in der Gegenbewegung findet ihre Rechtfertigung nur in logischen Gründen; ebenso die chromatische:



Die Tonverbindung *h, f, a, cis* ist rein harmonisch nicht verständlich, sondern durch die chromatische Gegenbewegung motiviert. Mancher Harmonieschritt ist nur zu verstehen nach den Gesetzen der Analogie, der Symmetrie (Sequenz) oder durch den logischen Zwang melodischer Schritte, z. B. das konsequente Herabsinken in halben Tönen:



Akkordbrechungen dagegen werden vom zweiten Gehör nicht melodisch, sondern rein harmonisch als Zusammenklänge aufgefaßt. — Weil der hörende Geist immer vergleicht, und neben dem momentanen Eindruck der Töne auf das Ohr zugleich ganze Partien, ja das Tonstück als Ganzes zusammenfassend genießt, wirken oft die einfachsten Harmonien so mächtig auf uns, nachdem wir lange Strecken durch Vorhalte und Dissonanzen hingehalten wurden. Umgekehrt stumpft der Reiz der Konsonanzen durch öftere Wiederholung sich ab, man will nicht immer blauen Himmel sehen, nicht immer in Wohllaut schwelgen, der ermüdete Geist verlangt den Wechsel. Die modernen Komponisten haben sich das sehr wohl gemerkt: sie lassen den Hörer oft lange, sehr lange durch öde Strecken, durch die Wüste unaufgelöster, immer neu sich verwickelnder Tonreihen wandern, bis endlich eine Oase auftaucht, und die ersehnte Lösung kommt. Mit Entzücken lauschen wir dann wieder auf die klare Schönheit reiner Naturdreiklänge, kindlich einfacher Melodie- und Harmonieschritte; dem naiven Hörer ist es zu Mut, als empfänge er etwas ganz Neues wieder, niegehörte, zauberische Klänge: eine frisch sprudelnde Quelle, ein Hain schattenspendender Bäume, was wir sonst gering geachtet, dünkt uns jetzt ein Paradies. Und doch sind es nur die alten lieben Dreiklänge, die nach langen Fasten dem nach Schönheit dürstenden Ohr wieder geboten werden. So lohnt sich dann dem Komponisten die Sparsamkeit in bezug auf Konsonanzen, daß sie in ganz neuem Glanze aufstrahlen. Nur darf die Absicht, das Raffinement dabei dem Hörer nicht zum Bewußtsein kommen!

Eine wichtige Rolle spielt das zweite (geistige) Gehör auch beim viel umstrittenen „C h a r a k t e r d e r T o n a r t e n“. — Daß jede Tonart einen bestimmten Charakter besitze, davon war man früher lebhaft überzeugt. So versicherte z. B. der seinerzeit berühmte Musiker und Theoretiker J. Mattheson († 1764), daß „C dur eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft habe, übrigens zur Rejouissance nicht ungeschickt sei,“ dagegen sei F dur „kapabel, die schönsten sentiments von der Welt zu exprimieren, es sei nun Großmut, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst im Tugendregister oben ansteht“. Nach andern soll in C dur Unschuld, Einfalt und heroische Größe, in g moll sanfte Wehmut oder unglückliche Liebe, in d moll dumpfes Brüten und Schwermut liegen. Auch Beethoven scheint an den eigenartigen Charakter der Tonarten geglaubt zu haben („der Klopstock ist immer maëstoso — Des dur, nicht wahr?“). R. Schumann sprach von As dur-Seelen. „Antworten Sie mir bald,“ schreibt er an einen Bekannten, „aber nicht aus dem grimmigen Cis dur, sondern dem milden Des dur.“ „Auch im Leben,“ fügt er sinnig bei, „lassen sich die meisten Dinge enharmonisch drehen und verwechseln.“

Da durch die gleichschwebende Temperatur alle Unterschiede der Intervalle verwischt sind, so kann als objektiver Grund für den Tonartencharakter nur die verschiedene Tonhöhe und der auf dieser beruhende (wohl auch durch verschieden vorherrschende Obertöne bedingte) Klangfarbenunterschied angenommen werden. Wie wenig jedoch der Unterschied der Tonhöhe hier zu bedeuten hat, ersieht man daraus, daß das zunächst bei C dur gelegene Cis dur einen weit fremdartigeren Charakter zu haben scheint, als das von C dur viel entferntere G dur. Eher könnte man bei Streichinstrumenten an eine wirkliche Tonartverschiedenheit denken, weil die Töne der „leeren“ Saiten bei der Geige etwas heller und kräftiger klingen. Auch andere Instrumente erzeugen ihrer Natur nach verschiedene Färbungen im Tonartencharakter. Und doch treten diese objektiven Gründe für den eigentümlichen Tonartencharakter fast ganz in den Hintergrund gegenüber den viel mächtigeren, r e i n s u b j e k t i v e n. Unser musikalisches Ohr beurteilt eben jede Tonart von dem einfachen C dur aus, je nach der näheren oder entfernteren Verwandtschaft mit s e i n e m C dur. Auch die musikalische Theorie nimmt ja C dur als den Standort und Ausgangspunkt für die anderen Tonarten. Der erste Schritt im Quintenzirkel nach G dur entfernt uns noch wenig vom Standort, so daß wir auch bei G dur noch das Gefühl des Schlichten, Gewöhnlichen haben. Je weiter wir aber im Quintenzirkel uns von diesem Standort entfernen, und die Kreuze sich mehren, haben wir das Gefühl, vom festen Grund und Boden in mehr luftige Regionen zu geraten, in denen man sich nicht mehr so sicher bewegt. Es ist bemerkenswert, daß die klassischen Meister die einfacheren Tonarten bevorzugt haben, während die Romantiker und noch mehr gewisse moderne Komponisten die Tonarten mit vier und über vier, ja bis zu sieben Kreuzen oder Ben mit Vorliebe wählen. Das Seltenere ist eben immer das Interessantere, Wirkungsvollere. Wären die meisten Stücke in Fis oder Cis dur geschrieben, so würde schließlich C dur oder G dur einen aparten Charakter erhalten. Und dazu kommt nun noch der Unterschied der Kreuz- und B-Tonarten. Der Schritt von C dur nach der

Dominante G dur macht für das geistige Ohr den Eindruck der Steigerung, der Erhöhung der Kraft, der Schritt abwärts von C dur nach der Unterdominante F dur den Eindruck des Herabsteigens, des Nachlassens, des weicheren, dunkleren Empfindens. Schon die Vertiefung eines einzigen Tons, so der Terz im Dreiklang, erscheint als Erweichung („moll"), während die Erhöhung eines Tons, z. B. der Quinte im Dreiklang als Verschärfung empfunden wird. Die Folge davon ist unausbleiblich, nämlich, daß alle B-Tonarten für unsere subjektive Auffassung die weicheren sind. Ja sogar bei den enharmonischen Tonarten, z. B. Ges- und Fis dur unterscheidet die subjektive Auffassung zwischen dem weicheren dunkleren Ges- und dem helleren Fis dur-Klang. — Der subjektive Schein eines bestimmten Tonartcharakters wird noch dadurch vermehrt, daß wir uns unbewußt in der Phantasie ein Bild von jeder Tonart machen, je nach den in den betreffenden Tonarten verfaßten bedeutenderen Tonstücken. So schwebt uns wohl bei c moll die Beethovensche c moll-Symphonie oder die Sonate „pathétique", bei der cis moll-Tonart die „Mondscheinsonate" usw. vor.

Der Charakter der Tonarten ist also tatsächlich mehr ein subjektiver, wie ja auch die Festlegung eines Normaltones eine willkürliche, konventionelle ist. Dasselbe C dur, das für mich auf meinem Klavier den Charakter des Schlichten, Einfach-Großen, aber auch des Gewöhnlichen hat, erklingt meinem Freunde auf seinem um einen halben Ton tiefer gestimmten Instrument als das seltene, „romantische" Cis- oder Des dur. Der beste Beweis, wieviel Illusion hier mit im Spiel ist.

Ein Vergleich mit optischen Täuschungen liegt nahe. Man betrachte z. B. die beiden folgenden Linien und jeder wird die erstere für die längere halten, während sie beide gleich lang sind.



Was die beiden Linien ungleich lang erscheinen läßt, sind die spitzen Winkel, die bei der zweiten nach innen, bei der ersten nach außen gekehrt sind. Wie ein und derselbe Ton oder Akkord je nach den harmonischen Beziehungen zu den Nachbarakkorden verschieden klingt, so ist es hier die verschiedene Umrahmung der beiden Linien, die den Gesichtseindruck modifiziert. Wohl entpuppt sich die Auffassung zuletzt als eine Illusion — aber ohne Illusion geht es ja beim Kunstgenuß nicht ab, weil hier die Illusion eine notwendige und gewollte ist.

Daß die Sonne um die Erde wandelt, daß der Mond am Horizont größer ist, als im Zenit, ist ja auch bloßer Schein, aber ein allgemein menschlicher, nicht individuell subjektiver. Und so kommt auch der Subjektivität des Tonartencharakters, soweit sie eine allgemeine ist, wieder eine gewisse Objektivität zu und darf sich der Komponist, wenn er charakterisieren will, ohne Bedenken darauf stützen. So wird er für einfachere musikalische Gedanken nicht der selteneren Tonarten sich bedienen, vielmehr sich diese für den Fall reservieren, wo er den Hörer in eine außergewöhnliche Stimmung oder Situation versetzen will. Dieselbe Melodie in einer fremden Tonart auftretend, wirkt wie ein Bild in neuer Beleuchtung. Das Charakteristische haben wir überhaupt viel weniger in der einzelnen Tonart an und für sich als in dem Verhältnis der Tonarten zueinander zu suchen. Das dauernde Verweilen in der Haupttonart wird meistens Ruhe und Stetigkeit, der öftere Wechsel der Tonarten Unruhe und einen erregten, aus dem Gleichgewicht gekommenen Gemütszustand bedeuten. Unvermitteltes Auftreten einer entfernten Tonart versetzt uns im Geist in eine ferne, wundersame Gegend oder will es einen plötzlich veränderten Seelenzustand ausdrücken. Rückkehr in die anfängliche Tonart ist wie die Rückkehr in die vertraute Heimat und wirkt demnach befriedigend und beruhigend. Die überhandnehmende Sucht zu modulieren und in allen möglichen Tonarten und Harmonien umherzuschweifen, schwächt die charakteristische Wirkung der Tonarten wesentlich ab, da ohne die stete Beziehung auf eine Einheit auch das Mannigfaltige seine Bedeutung und seinen Reiz verliert. Wie es in der Sprache als das Zeichen eines guten Stils angesehen wird, sich der stärksten Ausdrücke, der Superlative, mit Maß, ja nur im äußersten Notfall zu bedienen, so ist auch in der Tonkunst Sparsamkeit im Tonartwechsel zu empfehlen (wie selbst R. Wagner es einmal ausdrücklich ausgesprochen hat) und führt die Verschwendung des Wirkungsvollen zur Wirkungslosigkeit.

Der „Charakter der Tonarten", und, wenn er auch ein bloß subjektiver wäre, ja eben weil er vorwiegend ein solcher ist, beweist überzeugend, wie der vergleichende Geist beim Musikhören sich aktiv betätigt, wie sehr es beim Musikgenuß auf die subjektive Auffassung ankommt. Wohl mag die Aktivität beim Exekutierenden, der das Tonstück in der vorgezeichneten Tonart vor Augen hat, noch eine lebhaftere sein, aber auch der Hörer kann mit dem passiven Empfangen der Töne ohne geistige Betätigung nicht auskommen. Nicht bloß für den ausführenden Künstler gilt es, das vom Komponisten geschaffene Tonstück zu „reproduzieren", auch der Hörer muß verstehen, das Gehörte sich im Geist zurechtzulegen, es gleichsam nachzuschaffen, um es recht genießen zu können. Wie das spielende Kind aus dem einfachsten Stoff, und wäre es auch nur ein Haufen Sand oder ein Stück Holz, etwas zu machen weiß, so daß sich der gegebene Stoff, vermöge seiner schaffenden Phantasie, zu allem möglichen gestaltet, so muß auch im Hörer ein geistiger Spieltrieb rege werden, ob er gleich selber nicht mitzuspielen hat. — „Das (ästhetische) Gemüt des Menschen," sagt Schiller, „das sich am Schein weidet, ergötzt sich nicht an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut."

Wir haben bis jetzt die Musik mehr als Tonspiel, wenn auch als geistvolles Tonspiel ins Auge gefaßt. Die Musik hat nun aber neben ihrer rein formalen Seite, und zwar gerade in ihren bedeutendsten Erzeugnissen, auch noch einen g e i s t i g e n I n h a l t. Die Theorie von den „tönend bewegten Formen" als dem wahren Wesen der Tonkunst, ist ein längst überwundener Standpunkt, weil eben die Musik nicht bloß Tonspiel, sondern zugleich Tonsprache ist. „Die Musik als Ausdruck" ist jetzt ein allgemein anerkannter Begriff. Nicht als ob ein Tonstück immer etwas Bestimmtes uns sagen müßte — dann wäre ja freilich die Programmusik erst die wahre Musik —, aber sie muß uns doch etwas zu sagen haben, obschon wir es nicht immer in Worte fassen können. Es liegt eben eine unbewußte Symbolik in der Musik, vermöge deren sie unsern Geist zu fesseln vermag, auch wo die symbolische Bedeutung ihrer Töne uns nicht immer klar zum Bewußtsein kommen sollte. Alles Vergängliche, auch der flüchtige Ton, wird uns zum Gleichnis. Das musikalische Ohr hört nicht bloß die Töne, ihre wechselnden Verbindungen und Verschlingungen, der Geist nimmt alles symbolisch, wie Goethe, als ihm ein bedeutender Organist einst eine Bachsche Fuge spielte, bewundernd es aussprach: „mir war's, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen vor der Weltschöpfung mochte zugetragen haben — so bewegte sich's auch in meinem Innern . . ." Wer nicht bloß mit den Ohren, sondern mit dem Geist zu hören versteht, dem gibt die Musik eine Ahnung der weltbauenden Gesetze: „Uns ist, als ob nach diesen Harmonien das Weltgebäude sich gefügt, das Breite sich gestreckt, das Tiefe sich gesenkt, das Hohe sich emporgereckt, das Runde sich gebogen und gewölbt hätte" (Fr. Vischer). Ein bloßer Dreiklang von Hörnern im Walde erklingend, und in den Bergen widerhallend, kann uns ein Gleichnis, ja eine Gewähr sein für die Harmonie in der Welt trotz aller in ihr herrschenden Dissonanzen, ein Symbol für den Glauben an ein höheres vollkommenes Dasein, wo jede Dissonanz sich lösen soll. Und wenn wir in einem Tonstück das Thema, einen kernhaft und klar ausgesprochenen Gedanken, sich

entfalten, in allerlei Wandlungen sich erweitern, unter allerlei Tonfiguren sich verbergen und wieder auftauchen sehen: haben wir da nicht das Bild der Pflanze, die aus dem Keim hervorsproßt und nach dem gegebenen Modell in Zweigen und Blättern und Blüten sich auswächst? Und wie deutlich spricht der Orgelpunkt zu unserem Geist von einem die Vielheit der Erscheinungen der Welt und der Geister als Einheit umspannenden Allgeiste! So kann schon das reine Tonspiel dem denkenden Geist reiche Anregung bieten; aber es kann auch zur wirklichen Tonsprache werden, zum charakteristischen Ausdruck eines bestimmten Geistesinhalts, ohne im geringsten seinen eigenen Gesetzen untreu zu werden.

Die Phantasie, dieser wunderbare Sinn im Menschen, der auch zwischen dem Entferntliegenden Brücken baut und die gegenseitigen Beziehungen unbewußt entdeckt, diese Zauberin, welche, dem spielenden Kinde vergleichbar, die ganze Vorstellungswelt mit ihren einzelnen Bildern gleichsam durcheinanderwirft und daraus wieder neue Bilder entstehen läßt: sie kann auch jeden Eindruck, sei es ein innerer oder äußerer, kann alles in der Welt, selbst den Duft der Blumen, in Musik aufgelöst, uns wiedergeben. „Wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne Geistiges in angemessener Weise ausspricht, erhebt sich die Musik zur wahren Kunst, ob nun dieser Inhalt durch Worte ausdrücklich seine nähere Bezeichnung erhält oder unbestimmter aus den Tönen heraus empfunden wird" (Hegel). Wem tritt nicht beim Finale von Beethovens cis moll-Sonate das Bild einer Wogenmasse entgegen, die immer gewaltiger heranrollend, sich zuletzt am Felsen bricht? Aber damit ist der Inhalt dieser geistvollen Musik noch lange nicht ausgeschöpft. Denn das Bild von den heranstürmenden Wasserwogen wird wieder zum Bild für den Sturm in der Seele des Komponisten, wir empfinden so diese Musik als den künstlerischen Niederschlag eines seelischen Erlebnisses, das auch in unserer Brust wieder ein Echo findet. Wenn Kant in der Musik „ein Spiel der Empfindungen" gefunden hat, so hat er mit wenigen Worten das Richtige getroffen: es ist in der Tat vorzugsweise die Welt der Gefühle, welche den Inhalt der Musik bildet, aber nicht um den Ausdruck wirklicher Gefühle handelt es sich, sondern um ein freies Spiel mit diesen Gefühlen, wodurch sie zu ästhetischen, zu Scheingefühlen werden. Also ein Spiel mit Gefühlen, wie das Kind mit seiner Puppe spielt, mit ihr lacht, weint, sich ängstigt, sich freut. Welch reichen Inhalt muß damit die Musik bekommen! Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen: aber auch dazu gehört ein Hörer, der nicht bloß „mit den Ohren hört". Auch der Geist will dabei zu seinem Rechte kommen. Auch wo ein Tonstück ohne jedes Programm als „absolute Musik", ja als Tonspiel uns geboten wird, darf es nicht ein Spiel in bloßer Laune und Willkür sein, es muß sich eine Entwicklung von Gefühlen und seelischen Zuständen im ästhetischen Widerschein, ja eine gewisse Logik und Gesetzmäßigkeit in der Folge der Gefühle offenbaren. In der absoluten Musik müssen nicht bloß die Tonfolgen und -kombinationen musikalisch sinnvoll sein, eine musikalische Logik aufweisen, es soll auch im Stimmungsausdruck ein innerer Zusammenhang, ein Gesetz der Entwicklung durchsichtig sein, wo nicht, so bekommt der Hörer leicht den Eindruck des Willkürlichen, Launenhaften, Stillosen. Anton Bruckner war ausschließlich musikalisch veranlagt, außer seiner Kunst hatte er wenig geistige Bedürfnisse, interessierte sich nicht für die Fragen der Zeit, für die Geistesströmungen der Gegenwart. Auch für die Schwesterkünste, nicht einmal für die Dichtkunst vermochte er sich lebhafter zu interessieren. Daß er bei großem Reichtum der musikalischen Phantasie ein starker musikalischer Denker war, beweist seine Meisterschaft im polyphonen Stil. Darum bietet auch seine Musik reichen Stoff für das geistige Ohr. Aber seine Beschränkung auf das rein musikalische Gebiet der absoluten Musik in seinen Symphonien, die den Hörer durch den Wechsel von allerlei klangzauberischem, harmonisch interessantem, melodisch reizvollem Detail fesseln und dann wieder durch die Wucht des Ausdrucks in ernsten, feierlichen Partien in eine erhabene oder religiöse Stimmung versetzen, macht, daß wir oft wie vor einem Rätsel stehen und stutzend fragen, was soll es bedeuten? Während der sprudelnde Humor seiner Scherzi sofort verständlich und packend wirkt, wird es dem mit dem Geist Lauschenden in anderen Partien manchmal schwer, die psychologische Motivierung seiner Tonreihen herauszufühlen, und zur vollen Klarheit darüber zu gelangen, was der Komponist in seinen wundersamen Symphoniesätzen gerade da, wo eine Ueberraschung, ein plötzlicher Stimmungswechsel eintritt, im Grunde sagen wollte. Auch zu einer einheitlichen Allgemeinstimmung zu gelangen wird uns manchmal nicht leicht.

Als Grundsatz darf ja wohl von einem Tonstück gefordert werden, daß es, wenn es nicht ausdrücklich durch ein Programm motiviert ist, psychologisch und musikalisch r e s t l o s vor dem mit dem Ohr des Geistes lauschenden Hörer sich selbst rechtfertige. Daß ein Werk nicht immer beim ersten Hören nach seinem geistigen Inhalt sich uns offenbart, ist ja freilich zuzugeben. „Es gibt Werke, die zu uns kommen," sagte Liszt einmal (die sofort einleuchten), „aber auch solche, zu denen wir hingehen müssen." Sobald wir einmal den Eindruck, und wäre es nur die Ahnung, erhalten haben: hier spricht ein bedeutender Geist in Tönen zu uns, dann gilt es auch, was Goethe von Beethoven sagte, den er nicht verstand, weil er ihm nicht sympathisch, ja seine dämonische oft gewaltsam aufregende Art ihm geradezu unbehaglich war: „was ein solcher vom Dämon Besessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben. Denn hier walten Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht." Erst nach und nach gewöhnt sich das Ohr an die neuen Töne, aber es muß dazu erzogen werden. In diesem Sinn ist das Wort „Zukunftsmusik" ein durchaus berechtigter Begriff und nicht bloß ironisch zu nehmen. — Obwohl nun ein geistiger Inhalt in den bedeutenderen Werken der absoluten Musik auch dann angenommen werden muß, wenn dieser Inhalt nicht in deutlicher Bestimmtheit, sondern mehr ins Dunkel des Unbewußten gehüllt uns sich bietet, so besitzt die Tonkunst doch wieder, ohne jede Beihilfe durch das Wort oder das Programm, eine Menge Ausdrucksmittel, um etwas ganz Bestimmtes dem Hörer mitzuteilen, in der T o n m a l e r e i. Wir wissen ja, daß es gewisse geheime, hinter der Grenze des Bewußtseins liegende Beziehungen der Sinne untereinander gibt, welche die Phantasie des Tondichters entdeckt. Da gilt es auch für den Hörer, manches zwischen den Zeilen zu lesen, was nicht direkt ausgesprochen ist. Doch versteht es mancher Tondichter, man denke an die packende Realistik R. Wagners, hie und da sehr deutlich zu sprechen. Am leichtesten ist das Problem zu lösen, wenn es sich um die Vertonung von rhythmisch bewegtem Sichtbarem handelt: der Trab oder Galopp des Pferdes, der rasche Flug des Vogels, das Eilen oder Zögern, Rennen, Hüpfen oder Schleichen, das harte Aufprallen oder sanfte Anschmiegen ist in Tönen unschwer wiederzugeben. Das Eckige, Zackige und wieder das Wellenförmige, Gerundete läßt sich leicht durch ein staccato, bezw. durch ein sanftes legato musikalisch kennzeichnen. Dem sichtbar Hohen und Tiefen entspricht die Höhe oder Tiefe der Töne und damit ist zugleich das entsprechende Tonbild vom Auf- und Herabsteigen, -stürzen oder -fliegen, und auch der Unterschied zwischen dem Hellen und Dunkeln gegeben. Dem Hohen entspricht das Lichte, Leichte, Aetherische, und umgekehrt. Für das Gefühl des Weichen und Harten, des Warmen, Heißen oder Kalten, gibt es ohne Zweifel musikalische Analoga, z. B. kann der Eindruck des Harten, Kalten durch eine leere Quinte, oder andere hartklingende Akkorde hervorgebracht werden, während die Darstellung glühender Hitze dem Komponisten durch hohe tremulierende Geigentöne, entsprechend der Pulsbeschleunigung in der Fieberhitze, oft treffend gelingt. Wir sehen, wie die Tonkunst nicht bloß für Seelenstimmungen, sondern auch für unmittelbare Natureindrücke eine für den auf-

merksamen Hörer verständliche Sprache besitzt. Wir können aus einer Beethovenschen oder Brucknerschen Symphonie (man denke auch an die neuesten „Natursymphonien") oft das Schaffen und Weben von Naturkräften, das Ringen der Elemente, das Aufziehen und die Entladung eines Gewitters, das frische Frühlingssprossen usw. heraushören. Ja, ist es nicht oft, als ob eine ganze Welt von Gestalten, Menschen, Tieren, als ob Winde, Wasser, Feuer, alle Elemente, die ganze Schöpfung im Paradezug an uns vorüberzöge? Und alle diese Gestalten der Welt — sie dringen nicht auf uns ein in plumper, uns so vielfach störender, beängstigender Wirklichkeit, sie erscheinen vor uns in ihrem Festgewand, nach ihrer innersten Natur, als der Ausdruck des „inneren, in sich eingehüllten Lebens und Webens der Welt". Die Musik ist in der Natur wohl noch latent: die Kunst aber macht sie offenbar, sie bringt die Stumme zum Reden. Aber auch hier gilt es wieder: „wer Ohren hat, zu hören, der höre!" Wir müssen lernen, ohne jedes Programm, ohne jede Erklärung darüber, was dieser und jener Passus zu bedeuten habe, den Sinn der Töne herauszuhören. Erläuterungen sind Krücken, die der wegwirft, der auf eigenen Füßen gehen kann. Wenn schon bei der Programmusik die Forderung aufgestellt werden muß, daß sie auch ohne Kenntnis des Programms, auch ohne ausführliche Erläuterungen dem Hörer musikalische Werte biete, so gilt dies noch viel mehr bei der absoluten Musik. Aber es gehört ein geistig geübtes Ohr dazu, eine aufhorchende Musikseele, Liszt spricht geradezu von einem „sechsten Sinn", der von nöten sei, um hinter das Geheimnis zu gelangen, und das alles zu verstehen und zu genießen, was der vom Geist der Musik Inspirierte uns offenbaren wollte.

Der Krieg und die Kunst.

Mitteilungen über Aufführungen, Aufrufe, Geldspenden usw.

Berlin. Folgender Aufruf wird uns mit der Bitte um Veröffentlichung übersandt:

W e r hilft unseren Künstlern? Ihnen, die sonst und auch jetzt noch in den Tagen der Not selbstlos ihre Kunst in den Dienst der guten Sache und der Allgemeinheit gestellt haben! Ihnen, die durch den uns aufgezwungenen Krieg in bittere Not gerieten: den Musikern, Sängern, Rezitatoren, Musiklehrern und Vortragskünstlern!

Mittellos sind die meisten geworden und wissen keinen Rat; denn, wo finden sie für ihre Arbeit Ersatz? Ihre Not spricht zu uns tagtäglich in ergreifenden Tönen. Darum hat sich die *„Hilfsvereinigung für notleidende Künstler"* gebildet.

Sie richtet an die wohlhabende Bevölkerung und an alle Musikfreunde die herzlichste Bitte, bei Liebestätigkeit nicht die zu vergessen und hungern zu lassen, die ihnen so oft im Leben unvergeßlich schöne Stunden der Erhebung und Erbauung schenkten!

Die Vereinigung erbittet Spenden, um nach Möglichkeit den Bedürftigen Nahrung und Unterstützungen zu gewähren, mit Rat und Tat zu helfen, Arbeitsgelegenheit und damit Brot zu verschaffen.

Wer hilft denen, die so oft halfen?! Die Not ist groß! Gedenket unserer Künstler!

Die *„Hilfsvereinigung für notleidende Künstler Groß-Berlins"*.

Spenden erbeten an den Syndikus Herrn Dr. Armin Osterrieth, Berlin-Schöneberg, Salzburgerstr. 4 (Kurfürst 4654) (werden auch auf Wunsch abgeholt).

Allgemeiner Deutscher Musikerverband. Berliner Lehrer-Gesangverein. Berliner Sängerbund. Berliner Tonkünstlerverein. Berufsverein ausübender Künstler. Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Mozartchor. Studentenbund für künstlerische Volkserziehung. Verband konzertierender Künstler Deutschlands. Verein Berliner Gesanglehrer. Verein Berliner Musikalienhändler. Verein zur Förderung der Kunst. Chordirektor Max Battke. C. Bechstein, Hofpianofortefabrik. Prof. Oskar Bie. Sophie Braun. Dr. Cahn-Speyer. Gustav Cords. Richard Eichberg. Chordirektor Rudolf Fiering. Kammersänger Kurt Frederich. Prof. Friedrich Gernsheim. Kgl. Musikdir. Adolf Göttmann. Prof. Heinr. Grünfeld. Dir. Paul Heller. Prof. Gust. Hollaender. Prof. Engelbert Humperdinck. Prof. Bernh. Irrgang. Dr. med. I. Kastan. Justizrat Leo Kempner. Dr. Alfred Koeppen. Emil Kühne. Prof. Dr. Karl Krebs. Dir. Gustav Lazarus. Dr. Hugo Leichtentritt. Verlagsbuchhändler Robert Lienau. Kapellmeister Eduard Mörike. Dir. Otto Neumann-Hofer. Prof. Siegf. Ochs. Dr. Armin Osterrieth. Prof. Walter Petzet. Amandus Prietzel. Franz Reckentien. Dir. Rob. Robitscheck. Rektor Bernhard Runge. Prof. Phillip Rüfer. Prof. Xaver Scharwenka. Prof. Felix Schmidt. Prof. Georg Schumann. Steinway & Sons. Dr. Arthur Tetzlaff. Johann Tews. Kgl. Musikdir. Friedrich Wiedermann.

Zur Nachahmung in anderen Städten dringend empfohlen.

*

Der Allg. Deutsche Musikerverband erläßt in seinem Organ, die „Deutsche Musikerzeitung" in Berlin, folgende *Bekanntmachung:* Wie aus den Berichten der Tageszeitungen ersichtlich, werden unsere deutschen Brüder und Schwestern in den mit uns Krieg führenden Ländern — wir erinnern an Belgien, Frankreich und Rußland — in einer Weise behandelt, die aller Zivilisation Hohn spricht. Wir haben deswegen beschlossen, dem Beispiel des Lokalvereins Berlin folgend, alle diejenigen aus unserem Verbande auszuschließen, die den uns feindlichen Nationen angehören. Wir halten es nicht für angebracht, solchen Kollegen die Wohltaten unseres Verbandes zuerkennen zu müssen und verzichten natürlich auch auf deren Leistungen. — Bravo! So soll es sein. N i c h t aber wollen wir dem Beispiel eines Debussy oder auf anderem Gebiete eines Maeterlinck und Shaw folgen, die sich in Schmähungen deutscher Kultur oder deutscher Art ergehen.

Die vaterländische Oper „Franzosenzeit", Musik von *Johannes Doebber*, hat unter des Komponisten Leitung im Nollendorf-Theater in *Berlin* ihre Uraufführung erlebt. Der Text ist nach Fritz Reuters Erzählung für die Oper bearbeitet.

Breslau. Das seit vorigem Jahr unter städtischer Regie stehende *Stadttheater*, das jetzt lediglich Opernbühne ist, ist am 17. September eröffnet worden. Freilich ist ein voller Betrieb nicht möglich; deshalb wird zunächst die Zahl der Vorstellungen auf wöchentlich vier beschränkt werden. Ein Abonnement wird nicht aufgelegt, dafür aber der Eintrittspreis um 30—40 v. H. für sämtliche Plätze ermäßigt. Besondere Vergünstigungen erhalten Militärpersonen und ihre Angehörigen. Der Spielplan wird in der Hauptsache Werke deutschen Geistes umfassen; ausgeschaltet werden alle Opern französischen, russischen und englischen Ursprungs. Die Eröffnungsvorstellung (zum Besten des Roten Kreuzes) war „Lohengrin".

Dresden. Die kürzlich erfolgte Anstellung von Michael Preß, dem ersten Konzertmeister an der Hofoper, ist rückgängig gemacht worden, da der Künstler ein russischer Staatsangehöriger ist.

Halle a. S. Eine erfreuliche Nachricht kommt vom Saalestrand. Das *Stadttheater* wird seine Pforten in altgewohnter Weise wieder öffnen. Der Spielplan stellt u. a. zahlreiche Neueinstudierungen von Gluck, Mozart, Rossini und an völligen Neuheiten Humperdincks „Marketenderin" und Zöllners „Ueberfall" in Aussicht. In Anbetracht der Zeitverhältnisse hat die Stadt die Pacht erlassen und der Direktor, Geh. Hofrat *Richards*, jeder Entschädigung für seine persönliche Arbeit entsagt. Auch die Mitglieder verzichten auf Teile ihres Einkommens. Ein etwaiger Ueberschuß soll dem „Nationalen Frauendienst" zugute kommen. *K.*

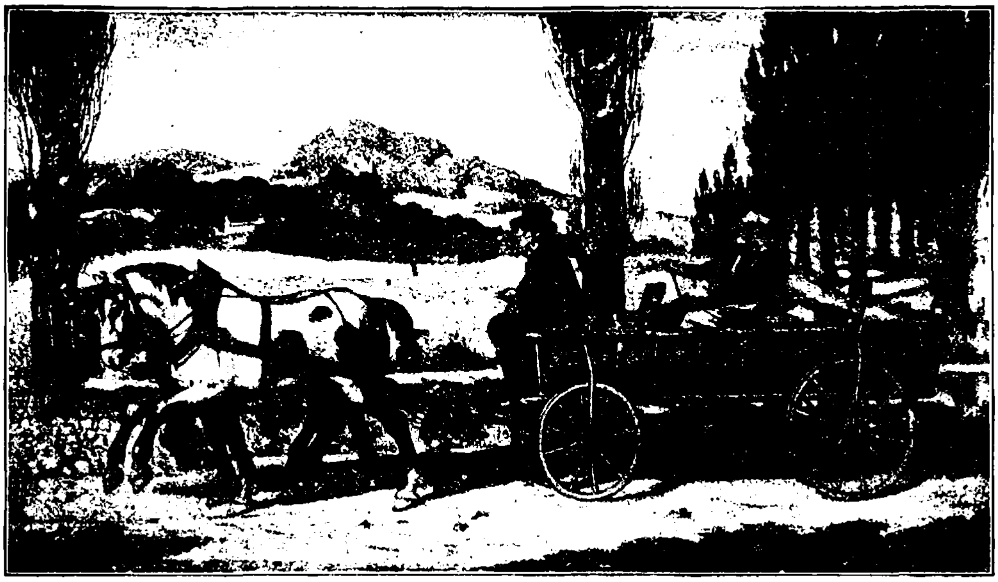
Hamburg. Die Mitglieder der *Neuen Oper*, die durch den Zusammenbruch dieser Bühne in Notlage geraten sind, haben sich bereit erklärt, auf Teilung zu spielen. Oberregisseur Moris ist zum künstlerischen Leiter bestellt worden. Die Vorstellungen werden in etwa acht Tagen wieder aufgenommen werden.

Ischl. Infolge der Anwesenheit des Kaisers von Oesterreich war Ischl der Ort, an dem die Kriegserklärung an Serbien am frühesten bekannt wurde. Die Folge hiervon war, daß das Ischler Theater sofort geschlossen und die Schauspieler entlassen wurden. Die Künstlerschar stand nun plötzlich brotlos da. Als Frau *Schratt*, ihre einstige Kollegin und frühere Hofburgschauspielerin, von ihrem Jammer hörte, ließ sie dem ganzen Personal aus ihren Mitteln die Gage für drei Monate auszahlen. Bravissimo!

Leipzig. In der deutschen „Sängerbundeszeitung" findet sich folgende Ankündigung: *Vereinigte Norddeutsche Liedertafeln.* An sämtliche Vereine des Bundes. Liebe Sangesbrüder! Getragen von der in dieser schweren Zeit des Krieges in ganz Deutschland entflammten Begeisterung für unser geliebtes Vaterland hat sich der heute in einer Sitzung zusammengetretene Bundesausschuß veranlaßt gesehen, aus der Bundeskasse den Betrag von 300 M. für das Rote Kreuz zu bewilligen. Wir hoffen damit im Sinne sämtlicher Bundesvereine gehandelt zu haben. Möge Gott unseren Waffen den Sieg verleihen! Mit sangesbrüderlichem Gruß.

Nienburg a. d. Weser, den 6. August 1914.

Der Leipziger Baritonist *Alfred Kase* hat vor einem etwa 4000 Köpfe starken Publikum ein Konzert zum Besten des



Vor hundert Jahren. Ein Idyll: Schwind und Bauernfeld auf einer Landpartie. (Oelgemälde von Schwind.)

Roten Kreuzes gegeben; das Programm war der Kriegsstimmung geschmackvoll angepaßt. — Was Leipzig kann, können das nicht auch andere Städte?

Meiningen. Das *Hoftheater* wird nun doch seine Winterspielzeit eröffnen. Der Herzog hat den Mitgliedern des Hoftheaters die Bühne und den gesamten Fundus für die Spielzeit zur Verfügung gestellt, damit sie auf eigene Rechnung spielen können. Direktor Osmarr schließt als Leiter dieser Vereinigung die Verträge ab. — Unter dem alten Herzog wäre diese Lösung sicher nicht gewählt worden. Aber der Ausweg ist immerhin besser als gar nichts.

Stuttgart. Das *Hoftheater* hat seine Spielzeit am Samstag den 5. September in feierlicher Weise eröffnet: Zum Besten des Roten Kreuzes und der zurückgebliebenen Angehörigen der ins Feld gezogenen Krieger. Die Vorstellung kennzeichnete in eindrucksvoller Weise den Geist, in dem diese waffenumtoste Spielzeit geführt werden soll. Die Anwesenheit des Königs und der Königin in dieser ernsten Zeit gab ihr eine besondere Weihe. Es war fast mehr ein Gottesdienst als eine Theatervorstellung. Dem kraftvollen Orgelvorspiel, mit dem Musikdirektor Schlegel den Abend eröffnete, lag als Thema der erste Satz des trutzigen glaubensstarken und zuversichtsvollen Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott" zu Grunde; und als dann zum Schluß das Vorspiel mit machtvollen Posaunen- und Trompetenklängen in den eigentlichen Choral überging, da erhoben sich wie ein Mann die Hunderte der Anwesenden, mit ihnen das Königspaar, in vaterländischer Ergriffenheit von den Sitzen. Es folgten die schicksalsschweren Klänge der Beethovenschen Egmont-Ouvertüre, an die sich die herrlichen kampfbegeisterten, todesmutigen Schlußworte Egmonts anschlossen. „Deutschland, Deutschland über alles" klang es in unmittelbarem Anschluß aus dem Orchester hervor, und wieder erhob sich alles von den Sitzen und sang kraftvoll aus tiefstem Herzen mit. Es war ein wundervoller Einklang, wenn mitunter auch ein Ton im Halse stecken blieb, da ihm eine Träne, die aufsteigen wollte, vorübergehend den Weg versperrte. Schuberts „Allmacht": Groß ist Jehova, der Herr . . ., in machtvoller Tonfülle vorgetragen vom Stuttgarter Liederkranz unter Musikdirektor *Möskes'* Leitung, braust von der Bühne herab, schlichte Soldatenlieder folgen und dann — ein Höhepunkt des Abends — die heldenmütigen gottentflammten Altniederländischen Volkslieder. Zum Schluß das Dankgebet:

Wir loben dich droben, du Lenker der Schlachten,
Und flehen, mögst stehen auch ferner uns bei . . .

„Wallensteins Lager" war der zweite Teil der Aufführung. *E.M.*

Die Musik vor hundert Jahren.

Wie ist es in Kriegzeiten um das Theater; um die Kunst bestellt? Das ist heute die brennende Frage, die Antwort heischt. Anno 70 war bekanntlich ein glänzendes Theaterjahr, nachdem die ersten Siege errungen waren. Soll unser Jahrhundert, unsere Zeit zurückstehen? Wollen wir, in Verkennung ihrer Bedeutung, den Musen die Tore ganz verschließen? Es darf nicht sein! Sehen wir, wie es vor 100 Jahren aussah. Zunächst noch wenig erfreulich. Doch bald trat Besserung ein, man kehrte zur Kunst, zur unentbehrlichen, zurück!

In den schweren Kriegsjahren bis Ende 1813, wo die Sorge um Vaterland und Familie alles andere überwog und die Verhältnisse schwankend und unsicher geworden waren, konnte allerdings von einem geregelten Konzert- und Theaterwesen keine Rede sein. Musikkapellen und -vereine lösten sich auf; der Krieg forderte seine Opfer auch unter den Jüngern der Tonkunst und die überlebenden Künstler gerieten durch Verlust ihrer Anstellungen in schwere Not und suchten, von Ort zu Ort reisend, durch Theatervorstellungen und Konzerte ihr Leben zu fristen.

Aber kaum war der Kanonendonner verstummt, als sich überall musikalisches Leben wieder regte; die Fürsten kehrten in ihre Residenzen zurück und beriefen sofort Künstler an ihre Bühnen und in ihre Orchester und so zeigt uns schon das Jahr 1814 ein ganz verändertes Bild. Die „Allgemeine Musikalische Zeitung", damals das einzige bedeutende Fachblatt, das durch die Vornehmheit seines Stils und die Gründlichkeit und Sachlichkeit seiner Kritiken für alle späteren Musikzeitungen vorbildlich geworden ist, bringt in diesem Jahre wieder Musikberichte aus Petersburg, Stockholm, Mailand, Zürich, Wien und vielen deutschen Residenzen. Sehen wir uns diese etwas näher an!

Zuerst ist in ihnen immer von der Oper die Rede, die eine weit höhere Bedeutung hatte, als die verhältnismäßig wenigen Konzerte, für die sie Solisten, Orchester und selbst ihren Bühnenraum herlieh; ebenso wie Bruchstücke von Opern die Hauptnummern der Konzertprogramme bildeten. Wien war das große musikalische Zentrum; auf drei Bühnen wurden dort Opern und Singspiele von den ersten Kräften gegeben. Dresden war die einzige deutsche Stadt, wo noch die italienische Oper bestand, sonst wurde in Deutschland auch deutsch gesungen. Straßburg, als Grenzstadt, hatte neben dem deutschen auch ein französisches Theater; dafür gab es nun in Amsterdam eine deutsche Oper.

Das Repertoire enthielt überall dasselbe; Cherubinis „Wasserträger" und „Lodoiska", Spontinis „Vestalin" und „Ferdinand Cortez" — Opern, die wir nicht mehr kennen. Von Mozart wurden „Don Juan" und „Zauberflöte" nur selten, dagegen sehr häufig „Titus" und „Cosi fan tutte" mit dem deutschen Titel „Mädchentreue" gegeben, und diese letzten bedeutend höher bewertet, als wir Modernen es tun. Daneben spielte man Opern von Nicolo Isouard, Grétry und Daleyrac. Boieldieus „Johann von Paris" wurde gerade in Mannheim zum erstenmal aufgeführt. Weigls sentimentale „Schweizerfamilie", kleine Singspiele von Kauer („Donauweibchen") und Wenzel Müller waren sehr beliebt. Gegen Ende 1814 trat Meyerbeer mit seiner ersten Oper „Die beiden Kalifen" hervor, die aber wenig Beifall fand und die Kritik gab dem Komponisten den verblümten Rat, doch lieber sein ausgezeichnetes Klavierspiel zu pflegen.

Ziemlich heruntergekommen scheint die Oper in Mailand gewesen zu sein, wo man in der Scala Mozarts „Don Juan" bei der ersten Aufführung auspfiff, und „Cosi fan tutte" nur möglich wurde, nachdem man einen Teil der Mozartschen Arien durch solche moderner italienischer Komponisten ersetzt hatte.

Das für die Musikgeschichte bedeutendste Ereignis des Jahres ist die Aufführung von Beethovens „Fidelio" in seiner endgültigen Fassung, der dritten Bearbeitung, die dann endlich den Beifall von Kritik und Publikum fand, acht Jahre nach dem Erscheinen der Oper. Beethoven mußte sich mehrmals vor dem Vorhang zeigen, und die einzelnen Nummern, wie die umkomponierte Ouvertüre, wurden lebhaft beklatscht.

Aus den Berichten der Konzerte geht deutlich hervor, daß diese auf einer weit niedrigeren Stufe standen als die heutigen, selbst in großen Städten. Nur an ganz wenigen Orten bestanden regelmäßige Konzerte, in denen das Orchester den Hauptfaktor bildete; meist waren es reisende Virtuosen, die bald hier bald dort musikalische Aufführungen veranstalteten, bei denen das Theaterorchester das Programm mit einigen Nummern vervollständigte. Ganze Symphonien wurden kaum gespielt; man begnügte sich mit einzelnen Sätzen; ferner gab man Ouvertüren von Opern und Arrangements für Orchester. Die Hauptsache waren die Solovorträge: Duette, Terzette, Arien aus beliebten Opern, Potpourris, Variationen und Konzerte für Klavier, Cello oder Violine. Daneben wurden Instrumente, die wir zum Teil jetzt nur noch als Orchesterinstrumente kennen, in den bedeutendsten Konzerten zu Sololeistungen herangezogen. Es gab Doppelkonzerte für Oboe

und Flöte, für Klarinette und Fagott, sogar Variationen für Fagott allein, deren Wirkung wir uns nicht recht mehr vorzustellen vermögen. Gegen ein Konzert für Kontrabaß erhob aber die Kritik, als gar zu ungenießbar, Widerspruch. Harfe, Gitarre und sogar Harmonika fanden häufig Verwendung.

Beim Durchlesen der Konzertberichte fällt uns auf, daß der betreffende Dirigent — bei uns die Hauptperson — fast nirgends erwähnt wird. Das Dirigieren vom Pult aus mit dem Taktstock kam damals erst in Aufnahme; sonst saß der Kapellmeister mit der Partitur am Klavier und gab mit Kopf- und Handbewegungen die Einsätze an, oder aber der erste Konzertmeister, Musikdirektor genannt, dirigierte von seinem Platz aus mit dem Violinbogen, während er selbst mitspielte. Das affektierte Gebaren einiger dieser Herren wird in einem launigen Artikel der „Allgem. Mus.-Zeitung" persifliert. Es heißt darin: „Er setzt die Geige ans Kinn, hebt sich mitsamt dem Instrument auf den Zehenspitzen empor, legt den Bogen nahe am Frosch auf die Saiten und streicht nun, als ob er alle Saiten durchschneiden wollte, seinen Körper mit diesem Herunterstrich tief abwärts neigend. Dieser eine Bogenstrich mit allem, was dazu gehört, ist einem Salto mortale ähnlich. Der Boden zittert ringsumher, der Staub fliegt aus allen Ritzen und der Bogen zählt 4—5 Haare weniger. Schnell erhebt sich nun unser Direktor und streicht rüstig drauf los, so daß die Töne sich vor allen andern durch Rauheit und Stärke auszeichnen. Dabei schlägt er den Takt bald mit dem Bogen, bald mit dem Fuße, bald mit dem Kopfe, gibt rechts und links das Zeichen zum Anfang der einzelnen Stimmen und macht ein gar mürrisches Gesicht bei vorkommenden Fehlern" usw. — Ein Vorläufer unserer modernen Pultvirtuosen zeigte sich etwas verfrüht in Königsberg und veranlaßte die Kritik zu der Aeußerung: „Wir glauben, ein gutes Orchester habe alle diese Ermunterungen zum Paßt auf, dieses Zischen und Aufschlagen, diese zunehmenden Körperbewegungen beim crescendo, dies Herzählen der kleinen Taktglieder an den Fingern gar nicht nötig. Die Herren haben ja das piano, forte, crescendo usw. vor sich, und haben doch wohl Verstand und Gehör; wenn sie diese nicht brauchen, so ist doch alles vergebens!" — Daß man damals an feine Ausführung seitens des Orchesters bei weitem nicht die Ansprüche machte wie heutzutage, erkennt man aus den Kritiken, die sich darauf beschränken, festzustellen, daß die Symphonie „ohne Fehler" ging.

Die berühmteste Sängerin in Deutschland war die Milder-Hauptmann an der Wiener Hofoper; als Klavierspieler glänzte in diesem Jahre zum erstenmal der junge Carl Maria v. Weber, der mit seinen ersten Klavierwerken und Ouvertüren schon großen Erfolg hatte. Als Cellist wurde Bernhard Romberg hochgefeiert; tüchtige Geiger wie Rode und Mayseder wurden durch den leuchtenden Glanz eines Paganini in den Schatten gestellt. Von ihm wird aus Mailand, wo er innerhalb sechs Wochen elf Konzerte geben mußte, folgendes berichtet: „Sein Spiel ist wahrhaft unbegreiflich! Er hat Gänge, Sprünge, Doppelgriffe, die man noch von keinem Geiger gehört hat; er spielt die schwersten zwei-, drei- und vierstimmigen Sätze, ahmt viele Blasinstrumente nach; er gibt in den allerhöchsten Tönen dicht am Steg die chromatische Skala so rein zu hören, daß es fast unglaublich scheint; er spielt die schwierigsten Sätze auf einer Saite, kneipt wie im Scherze auf der andern den Baß dazu — kurz, er ist der künstlichste Violinspieler, den je die Welt gehabt hat."

Freilich verhehlt die Kritik nicht, daß ihm im „gefühlvollen" und „schönen" Spiel wohl mancher überlegen sei und daß er andere als seine eigenen Kompositionen meist nicht im Sinne des Komponisten spiele.

Erst seit kurzem hatten sich in Deutschland größere Chorvereine gebildet, die es aber doch schon unternahmen, Kompositionen wie Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten", Rombergs „Lied von der Glocke", Grauns „Tod Jesu" und „Die sieben Worte am Kreuz" von Haydn aufzuführen. Bachs große Kompositionen waren zu schwierig und damals nur wenigen bekannt; auf Händel wurde man gerade von England aus, wo schon regelmäßige Händel-Feste stattfanden, aufmerksam gemacht. Merkwürdigerweise erfreute sich dessen „Alexanderfest", das heute wenig geachtet wird, der größten Beliebtheit. Der „Messias" wurde nur selten gegeben und der „Samson", der Ende 1814 in Wien zu einer mit großer Spannung erwarteten Aufführung gelangte, enttäuschte allgemein. — Es war im Jahre 1814, als in Wien die großen Konzerte stattfanden, die musikgeschichtlich geworden sind, weil sie Beethoven mit einem Schlage zur europäischen Berühmtheit machten und in seinem Lebensgang den Höhepunkt äußern Erfolgs bedeuten. Der „Wiener Kongreß" hatte eine große Zahl von Fürstlichkeiten und Diplomaten in der Donaustadt vereinigt; ihnen zu Ehren fand die große Akademie statt, in der Beethovens „Schlacht bei Vittoria", die Kantate „Der glorreiche Augenblick" zusammen mit der „Siebten Symphonie in A dur" mit größtem Beifall gegeben wurde. Zweimal mußte das Konzert wiederholt werden und der Komponist wurde mit Ehren überhäuft. Die Symphonie wird von der Kritik als die „gefälligste und melodiereichste" bezeichnet, die Beethoven bis dahin geschrieben habe; weit weniger Anklang fand die kurz nachher erscheinende „Achte".

„Wellingtons Sieg" oder die „Schlacht bei Vittoria" verdankte ihren großen Erfolg hauptsächlich dem Umstand, daß sie durchaus aktuell war; musikalisch wurde sie weder von der Kritik noch vom Komponisten selbst sonderlich hochgestellt. Schlachtsymphonien waren durch die kriegerischen Ereignisse Mode geworden; auch Schneider und Winter hatten solche komponiert, die fast höher als die Beethovensche bewertet wurden. Sogar das Klavier mußte sich zur tonmalerischen Wiedergabe von Kanonendonner und Kriegsgetümmel bequemen. Daniel Stübelt, der berühmte Virtuose, trat mit einer Klavierfantasie betitelt „Die Zerstörung Moskaus" auf, die ihren Höhepunkt in der Sprengung des Kremls fand. Wenn sich die Klavierspieler damals solche Aufgaben stellten, kann man wohl den Schluß ziehen, daß die Virtuosität doch höher entwickelt war, als man gewöhnlich von der Vor-Lisztschen Epoche annimmt.

Betrachten wir das Musikleben in den einzelnen Städten, so war Wien wohl die einzige Stadt, deren Konzertwesen sich mit dem unseren vergleichen läßt. Hier fanden außer größeren Orchesterkonzerten auch regelmäßige Quartettabende statt. Leipzig hatte in Joh. Gottfried Schicht einen Musikdirektor von hohem Verdienst, der besonders den Chorgesang und die Kirchenmusik zu heben suchte. In Weimar stand Goethes und Karl Augusts Freundin, Caroline Jagemann, an der Spitze der musikalischen Veranstaltungen. Zugleich vorzügliche Sängerin und hochbegabte Schauspielerin, verkörperte sie vielleicht schon damals das Ideal, das Richard Wagner vorschwebte. Ihr zur Seite stunden treffliche Gesangskräfte, wie das Ehepaar Unzelmann. Amsterdam zeichnete sich durch großen Musiksinn aus; seit mehreren Jahren bestunden dort die Musikvereine „Eruditio musica" und „Felix meritis", die in der Veranstaltung von großen Konzerten mit erlesenem Programm wetteiferten.

Der Jahrgang 1814 der „Musikalischen Zeitung" bringt einige bemerkenswerte Artikel über die Einführung des Mälzlschen Metronoms, das gerade erfunden war. Andere befürworten eine einheitliche Orchesterstimmung, denn der Unterschied in der Stimmung der einzelnen Orchester betrug bis zu ¾-Ton und es konnte passieren, daß ein Geiger, der morgens in der Kirche, nachmittags in einem Konzert und abends in der Oper spielte, jedesmal sein Instrument um einen halben Ton herauf- oder herunterstimmen mußte. Die Virtuosen der Blas-



Vor hundert Jahren. Drei Freunde: Jenger, Hüttenbrenner, Schubert.

Instrumente aber verlangten, daß das ganze Orchester nach ihrem Instrumente umstimmte. Einen eigenartigen Vorschlag macht der angesehene Musiker Gottfried Weber zu Mannheim. Er wünscht die Pauken statt rund rechteckig gebaut, damit das Fell, dessen kreisrunde Gestalt eine reine Stimmung schwierig und umständlich macht, in ebenfalls rechteckiger Form, mittels einer einzigen Walze nur der Länge nach gespannt und gestimmt zu werden brauche. Mit diesem Wunsche scheint er nicht durchgedrungen zu sein.

Unter den Toten des Jahres finden wir die Kapellmeister Himmel, Vanhall, Reichardt und den berühmten musikalischen Charlatan Abbé Vogler. Unter den noch lebenden Komponisten wird auch ein Sohn Mozarts mit Werken für Klavier und Geige erwähnt.

Wenn wir nach dieser Uebersicht auf unser fast zu reges Konzertleben, auf unsere Riesenorchester, unsere Massenchöre blicken, so sagen wir uns, „wir haben es herrlich weit gebracht". Während 1814 Beethoven in einsamer Größe über einer Schar von Eintagskomponisten thronte, nur die kurz vorher verstorbenen Meister Haydn und Mozart zu Genossen, denn Bach und Händel waren in Vergessenheit gesunken — besitzen wir jetzt, außer diesen Fixsternen, die Planeten eines Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Strauß und einer Menge Sterne zweiter und dritter Größe, die über unserem Musikhimmel strahlen. Das Orchester ist durch Verbesserung und Einführung neuer Instrumente um viele Tonwirkungen bereichert worden; die Ausführung der Kompositionen hat sich bedeutend verfeinert und vertieft. Mittel wie Ansprüche sind gestiegen und eine gewisse Blasiertheit, ein Hunger nach Sensation macht sich beim Publikum geltend. Zurückgegangen ist nur die Pflege der Musik im Hause und das Dilettantentum in der Oeffentlichkeit, das zu Anfang des vorigen Jahrhunderts florierte. Sollen wir es bedauern? Gewiß, vom ethischen Gesichtspunkte aus, denn der veredelnde Einfluß der Musik macht sich nirgends so fühlbar als in dem von selbstloser Liebe zur Sache eingegebenen, von Eitelkeit und Ruhmsucht entkleideten Musizieren im häuslichen Kreise. Anders sieht es vom musikalischen Standpunkt aus, wo es geradezu als Fortschritt zu bezeichnen ist, daß man sich mit stümperhaftem Klavierspiel, unreinen Geigentönen und falschem Geschmack in der Auffassung nicht mehr begnügen will, sondern es vorzieht, in guten Konzerten die Kompositionen so ausgeführt zu hören, wie sie den Absichten des Autors annähernd entsprechen.

Jedenfalls würde nach hundert Jahren die Beschreibung der Musikzustände von 1914 einen weit größeren Raum erfordern, als er bei diesem Ueberblick auf das Jahr 1814 notwendig war.

S. St.

Aus Christoph Glucks Lehrjahren.

Novellette von KORNELIE KARDOS.

Es war etwa um das Jahr 1718, als der berühmte Tonsetzer Bohuslav Cernohorsky Musikdirektor und Orgelspieler in der Jakobskirche in Prag wurde. Lange Jahre hatte er in Padua an der herrlichen Basilika di San Antonio als Magister der Musik fungiert und sich dort hohes Ansehen errungen; dann aber ergriff ihn plötzlich eine unbezwingliche Sehnsucht nach jener grauen, märchenhaften Stadt an der Moldau, wo er seine Kinderjahre verlebte, und er hatte zu ihr pilgern müssen — oder wäre, wie er meinte, vor Heimweh gestorben. Dort war er auch geblieben, obgleich er täglich im mürrischen Tone davon redete, in das Land der Sonne wieder zurückzukehren, weil man doch nur unter Italiens Himmel zu leben vermöge.

Daß sein Ruhm viele Schüler von nah und fern herbeizog, die von ihm in der edlen Kunst der Musik gründlich unterwiesen werden wollten, ist selbstverständlich. Er galt freilich für einen sehr strengen Lehrmeister, vor dem die Schüler gewaltigen Respekt hatten, aber das zog sie nur um so mehr an.

Zu seinem größten Vergnügen zählte, wenn er bei guter Laune war, sich in Schilderungen aus der „bella Italia" einzulassen, dann blitzten seine Augen ganz wundersam, die Falten und Runzeln des dunklen Gesichtes glätteten sich und ein Schimmer von Jugend verklärte die mächtige Musikerstirn. Auch die jungen Schüler strahlten hellauf vor Entzücken bei der Beschreibung der Pracht der Kunstschätze, der ewiggrünen Natur mit ihrem Balsamduft und dem azurblauen Himmel. Dann unterbrach sich der Meister oft plötzlich in seiner phantastischen Schilderung und riß seine jungen Zuhörer wieder unsanft in die Wirklichkeit — in die große düstere Arbeitsklause hinter der Jakobskirche zurück, wo sie sich mühten, ihre verschiedenen Instrumente zu meistern und ihre schweren Fugensätze im Schweiße des Angesichtes aufs Papier zu bringen.

Besonders gerne erzählte Bohuslav auch seinen Schülern von dem hochberühmten Geigenspieler Giuseppe Tartini, dessen Meister er gewesen. „Er wird der Einzige sein und bleiben, der mir Ehre macht" — setzte er eines Tages hinzu —, „denn er war eben so fleißig, wie ihr alle faul seid. Der brave Junge brachte es auch so weit, daß sein Zauberbogen sich alles zu erringen vermag: Gold in Hülle und Fülle — Ruhm — und Küsse der schönsten Frauen obendrein! — Und wie sieht's dagegen mit euch aus?! Euch gibt noch niemand ein armseliges Almosen für euer Gedudel! Das hat man von all der Plackerei!"

Diese Worte waren vornehmlich an drei jugendliche Schüler gerichtet, die eben ihre schweren Lehrjahre bei dem Gestrengen durchmachten. Da war der kleine Franz Tuma, der später in Wien durch seine herrlichen Responsorien zu den Lamentationen bekannt war, dann Joseph Zach, dessen Bedeutung als Orgelspieler, den seines Lehrmeisters weit überstrahlen sollte — und endlich ein hochaufgeschossener Jüngling, den sie alle den „Christophorus" nannten. Er besaß eine hübsche Stimme, zeigte für die Bratsche und vornehmend für das Violoncello — aber ganz besonders für den Kontrapunkt große Begabung.

Auf keinen der drei machten die Worte des Lehrmeisters einen tieferen Eindruck, als auf Christophorus; war er sich doch bewußt, daß er so fleißig wie nur irgend möglich war und mit seinen Aufgaben nie im Rückstand blieb. Seit jener letzten Aeußerung seines Meisters, träumte er Tag und Nacht von nichts anderem, als von jenem glücklichen Zauberkünstler Tartini, und in dem jungen Kopfe und ehrgeizigen Herzen wirbelte ein Chaos von Gedanken und kühnen Plänen auf, die alle nur auf ein Ziel lossteuerten, seinem Lehrmeister zu beweisen, daß man sich auch ein Almosen zu erringen vermochte durch das, was man im Schweiße seines Angesichtes und im Feuer seiner Seele auf der Bratsche und auf dem Violoncello gelernt; wie oft hatten sich doch in den Abendstunden, wo er sich auch auf der Orgel in der Kirche loslassen durfte, Zuhörer eingefunden, die bis zum letzten Tone voll Andacht ausharrten!

Es käme also nur auf einen Versuch an — und das konnte nur geschehen, wenn man vollen Mutes für ein paar Stunden in die Welt hinauszöge. Das „Wie" machte ihm freilich vorderhand noch viel Kopfzerbrechen: Mit dem Violoncello auf dem Rücken konnte man schwer von Haus zu Haus ziehen — aber dafür wird die Bratsche als hilfreiche Gefährtin zu benützen sein; am nächsten Sonntag feiert man ja eine Kirchweih, da mußte es doch nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn man sich nicht manchen Groschen erspielen könnte, um es dem gestrengen Lehrmeister zum Beweise heimzubringen, wenn es auch nicht so viel wie das Verdienst Tartinis ist!

Der Sonntag kam, obendrein im schönsten Frühlingsschmuck, und die projektierte Wanderung wurde von Christophorus wirklich und wahrhaftig angetreten; mit nicht ganz gefülltem Magen wie gewöhnlich, und selbstverständlich ohne einen Kreuzer Geld in der Tasche, nur mit seiner geliebten Bratsche unter dem Arm.

Gar bald verschwand die alte Praga mit der Hračinkrone wie eine Königin im blauen Duft der Ferne. Der Frühling war ja da, das beglückende Märchen war vor ihm lebendig geworden, und der wandernde Spielmann fühlte sein Herz schneller schlagen, vor Glück und Mut. Die Lerchen sangen alle im heitersten Dur in der warmen, wonnigen Luft —; wie in Dur klang auch das Rauschen der jungen grünen Blätter und das Geflüster der Bäume ringsumher. Und was für Farben waren vom Maler „Lenz" hergezaubert worden, selbst die Maler von Padua, von welchen der Meister oft erzählte, hätten gewiß bei ihm noch in die Schule gehen können!

Der sonst so ernste Jüngling wurde ganz toll und übermütig und strich auf seine Bratsche schon vor dem ersten Dorfe, das sich ihm in den Weg schob, los, daß die Kinder aus allen Türen und Winkeln herbeistürzten und die Hunde in Freudengeheul ausbrachen; und bald war der Spielmann so umdrängt, daß er nur langsam vorwärts schreiten konnte. Immer heller glänzten die Augen des Christophorus, denn vor die Türen traten nun auch die Alten und lachten mit den Kindern um die Wette, und winkten ihm zu, wie alte Bekannte. Die drolligen Kleinen hielten ihm Kuchen, Wurst und Weißbrot entgegen, dazwischen boten ihm Frauen Milch an — und dann und wann schob man ihm eine kleine Münze zu. Wie es in dem einen Dorfe ging, so ging es auch in dem anderen, und es wurde ihm, wie noch nie, so selig ums Herz, bei dieser offenkundigen Bewunderung.

Es war der schönste Tag, den Christophorus jemals erlebt, und der Gedanke, daß nun sein Lehrmeister in Prag nimmer mehr zu ihm sagen durfte, daß er sich nicht einmal Almosen zu verdienen vermöge mit seiner Musik, machte ihn geradezu trunken vor Glück.

Aber wie alles ein Ende nimmt, Freud wie Leid, so verrannen auch diese glücklichen Stunden, und die Sonne bereitete sich schon zum Untergange vor. Christophorus mußte an den Rückweg denken. Sein Zweck war erreicht — und vollständiger, als er es je zu träumen gewagt; so nahm er

Abschied von seinen lärmenden kleinen Freunden. Plötzlich stand er vor dem offenen Tor einer schönen Villa, wo sich eine Menge zierlich gekleideter Mädchen auf einem großen Rasenplatz tummelten. Angelockt nahm er jetzt abermals seine Bratsche zur Hand und spielte nach einer Melodie, die sein Lehrmeister mit Vorliebe auf der Orgel feierlich vor seiner Gemeinde vorüberziehen ließ, eine Gavotte, auf deren Rhythmus die kleinen Dämchen die Füßchen hoben, um danach zu tanzen.

Wie es kam — er wußte es nicht — aber mit einem Male brannte, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, eine gewaltige Ohrfeige auf seiner Wange, und eine nur zu bekannte Stimme rief: „Birbante! das ist für die keckliche Profanierung einer Kirchenmelodie!"

Bohuslav Cernohorsky selber stand leibhaft vor seinem Schüler, als wäre er aus der Erde gewachsen. Dazumal gebärdete man sich aber nicht, wenn einmal, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, sich der Lehrmeister etwas schlagfertig zeigte; so rieb sich denn auch Christophorus nur die Wange und folgte schweigend dem Gebot, die Melodie die er so verunglimpft, noch einmal als Strafe vorzutragen.

Als er nun die Gavotte vor dem Gestrengen und der Gesellschaft beendet, da brummte der Alte: „Es ist in der Tat kein Fehler darin, darum soll dir diesmal verziehen werden — aber zugemutet hätte ich dir diese Korrektheit nimmer! — Nun erzähle, wie du eigentlich in das Haus meiner Freunde geraten, wo ich stets Sonntagsgast bin?!" —

Die kleine Geschichte war bald erzählt; aber die Hauptsache war ihm, daß er sich vor Tartini nicht mehr zu schämen brauchte, und nun begann er seine Beute mit glühenden Augen auszupacken; daß der junge Musikant da nun auch noch einen Heiterkeitserfolg besonderer Art hatte, braucht kaum gesagt zu werden. Jene unvergeßliche Gavotte aber, um die seine Wange im doppelten Feuer gebrannt, spielte der spätere Meister stets mit besonderer Vorliebe, als Rückerinnerung an seinen verehrten Meister und an seine Lehrzeit.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Vom englischen Spleen.* In England wird jetzt der Boykott deutscher Musik verkündet. Wagner und Strauß wurden schleunigst vom Programm des letzten Wood-Konzertes abgesetzt, obwohl sie bislang die Zugkraft der volkstümlichen Konzerte in der Alberthalle darstellten, und Tschaikowsky sowie die Marseillaise bildeten den Ersatz. — Geschieht den Engländern ganz recht!

— *Zur Nachahmung.* Ein gutes Beispiel gibt eine Einsendung im „Berliner Tageblatt". Eine verheiratete Frau hatte sich seit der Kriegserklärung so vieler Arbeiten für Wohltätigkeitsgesellschaften zu unterziehen, daß sie nicht mehr die Zeit fand, ihren regelmäßigen Klavierunterricht fortzusetzen. Um der Klavierlehrerin aber nicht die Einnahme zu entziehen und um sie auch nicht zur Annahme eines Almosens zu veranlassen, bezahlte sie das Honorar weiter, ersuchte aber die Lehrerin, den Unterricht einer unbemittelten, talentvollen Schülerin zukommen zu lassen. — Bravo! Die Frau tut wirklich etwas fürs Vaterland.

— *Ein Kuriosum!* Während, soviel wir sehen, alle größeren Musikzeitungen im kriegführenden Deutschland weitererscheinen, kann die neutrale Schweiz nicht mehr mittun. Die „Schweizerische Musikzeitung" stellt bis auf weiteres ihr Erscheinen ein und wünscht ihren Abonnenten, daß sie „heil aus den Wirrnissen dieser Zeit hervorgehen mögen".

BESPRECHUNGEN

Für Gesang und Klavier.

Bogumil Zepler, op. 76: *Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier* (à 1 M.). Verlag *N. Simrock, Berlin.* Ein ausgesprochenes künstlerisches Empfinden und Gestaltungsvermögen verraten diese sechs Lieder. Bei aller Verschiedenartigkeit im Charakter und im Ausdruck zeigt sich in jedem die sichere Hand und die persönliche Eigenart des Komponisten. „Auf der Schwelle" ist innig und zart, und bei aller Schlichtheit in Melodie und Harmonie, modern empfunden. In „Lindenblüte" spüren wir etwas von dem „süßen Duft" in der harmonischen Begleitung zu dem natürlich und einfach gehaltenen Gesang. In „Walpurgisnacht" wird dem Text entsprechend ein scherzhaft neckischer Ton mit reizender kapriziöser Klavierbegleitung angeschlagen. Von hohem Schwung und Begeisterung getragen ist das „Nachtgebet der Braut" mit fast überreicher Harmonisierung — schon mehr lyrische Szene, als Lied, während „Anbetung" ruhiger, schlichter und in schöner melodischer Linie gehalten, Herzenswärme ausstrahlt. Mit entzückendem Humor in Tönen ist das Dehmelsche „Nicht doch!" wiedergegeben. —

Albert Becker: *Fünf Minnelieder (Hug & Co., Leipzig).* Von diesen schlichten melodischen Liedern, die auch in dem Klavierpart einfach und im alten Stil gehalten sind, ist dem Komponisten das dritte „Besorgnis" mit dem halb sentimentalen, halb humoristischen Ausdruck in seiner ansprechenden Melodik wie in der leichtgeschürzten Begleitung technisch wie inhaltlich entschieden am besten gelungen

Ernst O'swald: *Zwei Lieder.* Verlag *Anton J. Benjamin, Hamburg.* Von sofort einleuchtender Melodik, ausdrucksvoll und auch in der harmonischen Einkleidung unmittelbar wirksam, mit Vermeidung von Trivialitäten. Stimmungsvoll und das Gemüt ansprechend gibt sich besonders No. 2.

Max Tiede: „Liebe", Gedicht von *H. Wagener* für mittlere Singstimme. Verlag *Otto Hefner, Oberneudorf-Buchen* (Baden) 1.20 M. In herzlichen Tönen, in der altbewährten einfachen Tonsprache wird hier das alte, ewig neue Lied von der Liebe gesungen.

Ludwig Hinzpeter: *Zwei Lieder:* 1. Im blumigen Waldesgrunde, 2. 's geiht allens vöräwer à 1 M. Verlag *Bote & Bock, Berlin W* 8. Von schlichter, ansprechender Melodik, dem Volkslied sich nähernd. *Dr. Schüz.*

* * *

Allgemeiner deutscher Musikerkalender von Raabe & Plothow (Berlin W 62) ist eingetroffen, worauf wir alle Interessenten aufmerksam machen. Es ist der 37. Jahrgang der bekannten roten Bücher.

Zum Quartalswechsel.

Ein neuer Jahrgang der „N. M.-Z." beginnt mit dem Heft 1 des nächsten Quartals. Wie wir unseren Lesern schon mitgeteilt hatten, soll die „N. M.-Z." auch in Kriegszeiten weiter bestehen bleiben. Die Flagge soll nicht heruntergeholt werden. Was wir zur Linderung des Notstandes unter den Musikern, weiter zur Erkenntnis dafür tun können, daß die Musik gerade in den schweren Zeiten des Krieges nicht vergessen werden dürfe, das soll auch fernerhin geschehen. Heute gibt jeder sein eigenes Urteil darüber ab, was ihm die Kunst war: ein Zeitvertreib, ein Amüsement, oder Herzenssache, von der er nicht lassen kann. Wir wiederholen unsere Bitte an alle unsere Leser und Freunde, der „N. M.-Z." auf ihrem Wege behilflich zu sein und ihr Abonnement zu erneuern. **Neue Musik-Zeitung.**

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 24 bringt ein Stück für Violine und Klavier des beliebten Komponisten Konzertmeister *Hans Schmidt*, Domkantor in Halle a. S. Mancher wird vielleicht sagen, daß dieser Ländler nicht zur heutigen Stimmung passe. Demgegenüber sei aber bemerkt, daß das Stück schon längst noch für diesen Jahrgang bestimmt war. Und dann: die Ländler sind gemütvoll. Eine Ablenkung in andere musikalische Regionen wird wohltun. Gute Musik kann zu jeder Zeit in jeder Form genossen werden und wird ihren Zweck erfüllen.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. September, Ausgabe dieses Heftes am 17. September, des nächsten Heftes am 1. Oktober.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Chorwerke.

Balling, Michael: Richard Wagners Werke. Bd. XVI: Musikalische Werke. Bd. II: Chorgesänge. Breitkopf, Leipzig.

Schein, Joh. Herm.: Sämtliche Werke, herausgeg. von Artur Prüfer, Bd. V: Opella Nova Geistliche Konzerte (Leipzig 1618) zu 3, 4 und 5 Stimmen, erste Abteilung 20 M. Subskriptionspreis 15 M. Ebd.

Sibelius, Jean, op. 65 b: Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll für gemischten Chor, Partitur 1 M. Ebenda.

Wagner, Richard: Religiöse Tondichtungen für Chorgesang, herausgegeben von Leopold Hirschberg. Partitur 1.50 M., Stimmhefte je 30 Pf. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Lubrich, Fritz jun., op. 42: Geistliche Lieder für gemischten Chor: Motette, Partitur 80 Pf., Stimmen à 20 Pf. Schweers & Haake, Bremen.

— op. 43: Der 126. Psalm (Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, Part. 1.50 M. Stimmen à 20 Pf. Ebenda.

— op. 28: Abend (Nun der Tag mich still gemacht) für fünfstimmigen gemischten Chor, Partitur 80 Pf., Stimmen 80 Pf. Ebenda.

Schmid, Joseph, op. 59: „Nun bitten wir den heiligen Geist". Ein geistlicher Gesang in Form eines figurierten Chorals für Alt, Oboe, Violine, Bratsche-Solo, gemischten Chor und Orgel, Partitur 2 M. Ebenda.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Mir träumte von einem Myrtenbaum.“

Aus den „Mädchenliedern“ von Paul Heyse.

Georg Schumann, Op. 35. Nr. 3.




con moto
cresc.
soll mir nun der Veil-chenkranz? Ich wollt', es wä-ren Myr-ten, da
führt' er mich zum Tanz. Zur Kir-chen und her-nach zum Tanz, zur
Kir-chen und zum Tanz. Der Him-mel wär' mir
auf-ge-tan! Ach, Lieb-ster, hol-der Lieb-ster, wie
a tempo
f marcato
rit.
mf zärtlich
dim.


p con moto
più dim.
lange steht's noch an? Ach, Liebster, holder Liebster, wie lange?
rit.
a tempo
dolce träumerisch
Mir träumte von einem Myrtenbaum, so blühenden hab' ich
nie gesehn. Die Nacht, die ist vergangen, der Traum will nicht vergehn.
Ach, Liebster, holder Liebster, wie lange steht's noch an?

BAGATELLE.
(Auf sanften Wogen.)

Sanft fließend, nicht schleppend.

Gottfried Rüdinger.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Zwerg und die Infantin.

Aufführungsrecht vorbehalten

Nr. 4. Marientanz der Tänzerknaben

Bernhard Sekles.



M. B. 619


(Doppeltriller ad libitum)
espress.
dim.
p ma espress.
p ma espress.
cresc.


33
35
cresc.
37
39
espress.
41
43
45
47

Ständchen aus „Don Juan" von Chr. W. v. Gluck.

Für Klavier bearbeitet
und herausgegeben von
Dr. Max Arend.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Elegie.

Andante sostenuto con espressione.

Ferdinand Krauß.




cres - - cen - - do
marc.


pp
p
pp dim.
mf
cresc.
f sul A
rubato
colla Viol.
marc.
mp legato
p e dolce
marc. poco
p l. H.


8
f
f
espress.
dolce
p
mf
mp
cresc.
p
dolciss.
dim.
pp
slentando
espr.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Elegie.

Violine.

Andante sostenuto con espressione. Ferdinand Krauß.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Ober-Regierungs-Rat Dr. FERD. FREUDENFELD zu eigen.

Morgenständchen.

Poco allegretto e grazioso. (♩= 84-80)

M. J. Erb.




Più lento e con sentimento.
p
pp
poco animato
cresc e molto espress.
poco rit.
dim. perdendosi
pp
Tempo I.
dolce
non legato
rall.
sfz
marc.
a tempo
dolce


Più rit.
dolciss.
una corda
poco marc.
poco rall.
Più lento e con sentimento.
dolce
cresc. e
molto espress.
poco animato
dim.
perdendosi
pp
poco rit.
a tempo
dolce
poco rit.
Più lento.
pp
espress.
a tempo
rall.
pp
8

Der verzweifelte Liebhaber.

Eichendorff.

Singweise von ROBERT KOTHE.
Lautensatz von HEINRICH SCHERRER.



Die Bogen bedeuten hinüberfahren mit dem Daumen, die Strichlein durchstreichen mit dem Daumen.

 N. M. Z. 1317

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Präludium von J. S. Bach

aus dem wohltemperierten Klavier.

Bearbeitet von
W. Abert.

Lento moderato. ♩=100.




cresc.
p
cresc.
f
fz
sf
sf
fp dolce
cresc.
cresc.
sf
sf
f
f
dimin.
dimin.
p
rallent.
pp rallent.

CHRISTKIND.

Gedicht von Wilh. Hey.

Gustav Lazarus.




cresc.
geht auf al - len We - - gen mit uns ein und
cresc.
ritard.
aus,
f tranquillo
ist auch mir zur Sei - te, still und un - er -
ritard.
f tranquillo
cresc. e ritard.
kannt, daß es treu mich lei - te an der lie - ben
f
cresc. e ritard.
f
Hand.
f sempre

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

TROTZKOPF.

Heinrich Schalit, Op. 6b

Non troppo vivo ed assai marcato. *(Nicht zu schnell und scharf akzentuiert.)*



Mit besonderer Genehmigung des Wunderhornverlags in München entnommen aus: Heinrich Schalit, „Jugendland" acht leichte Klavierstücke (Op. 6).


poco accel.
p
dolce espress. e poco riten.
pp
sff acceler.
sf
sf
sf
f in tempo


sempre stacc.
sff
pp
R. H.
L. H.
R. H.
L. H.
allarg.

VERGESSEN.

Gedicht von H. Eschlbach.

Matthäus Koch.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von **Carl Grüninger**, Stuttgart-Leipzig.

PRÄLUDIUM.

Moderato assai.

Karl Zuschneid, Op. 81, I.




p dolce
pp
riten.
mf a tempo
p
mf
decresc.
cresc.
un poco stringendo
cresc
f poco a poco allargando
pesante
dim.
a tempo
p
mf
f
decresc.
poco a poco più lento
ritard.
tranquillo
lento
calando
pp

Gassenhauer.

(Karl Holtei.)

Alex. Kömpel, Op. 21.




f a tempo
p un poco lento
1. „Gas - sen hau - er" hei - ßen!
2. die zu-rück es wei - sen.
3. Neid auf lust'-gen Rei - sen.
Lied - lein, Lied - lein, Lied - lein kling'
f a tempo
p un poco lento
mf
nach be-kann - ten Wei - sen!
f
Lied - lein, Lied - lein,
mf
f
Lied - lein kling' nach be-kann - ten Wei - sen!
p
p
p
1. 2.
3.
p

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Philipp Emanuel Bach:

Mittelsatz aus der Klaviersonate in A-dur.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
Armin Knab.




dim.
p
dim.
p
f
f
p
f
p
p
p


mf
mf
p
mf
espr.
più f
più f
espr.
f
f


p
f
espr.
mf
più f
ff
tr

MENUETT.

Wolfgang Pfleiderer.



Der „Neuen Musikzeitung“ zum ersten Abdruck überlassen.

N. M.-Z. 1418


p poco a poco cresc.
f
poco rit.
a tempo
poco f
f pompös
poco rit.
poco f
Fine.


TRIO. (sehr gehalten)
p leicht
p
poco rit.
espress.
a tempo
poco f
(marc.)
f
rit.
a tempo
p
pp
p
poco f
poco rit.
p zart
D.C. al Fine.

„Schlaflied" aus der Liebesmesse.

Dichtung von Will Vesper.

Hermann Zilcher, Op. 27.



XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Philipp Emanuel Bach:

Mittelsatz aus der Klaviersonate in A-dur.

Violine.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
Armin Knab.

Poco adagio. (♪ = 60)




p
mf
più f
f
p
f
p
mf
più f
ff
tr

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seiner Schwester ANNA SCHMIDT gewidmet.

SCHERZO.

Hans Schmidt.




Tempo I.
p
segue
cresc.
f
dim.
riten.
mf a tempo


f
Etwas ruhiger.
espr.
espr.
molto espr. e
rit.
espr.
a tempo
espr.
molto espr. e rit.


Tempo I.
f
segue
un poco rit.
p a tempo
f
G.P.
string.
1
ff
f
p
p
cresc.
ff

XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MELODIE.

Gottfried Rüdinger.




cresc.
f
dim. e rit.
Langsam.
p
poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
rit.
Tempo I.
p
cresc.
poco rit.
mp a tempo
pp rit.
pp a tempo
a tempo
poco rit.
molto espress.
p a tempo
cresc.
mf
dim. e rit.
p
pp

„Es ist vorbei!“

Gedicht von M. v. Westerhove.

Alfred Schüz.




weiht.– Wie fröh - lich band zum Strauß ich sie für ihn! für ihn, o
p dolce
sü - ße Müh'! Wie
p
f
er's gedankt? o fragt mich nicht! Er - lo - schen ist mein Stern, mein Licht! Es
p cresc.
f
ritard.
rit.
ist vor-bei, die Welt mir leer, er liebt mich doch ja nim-mermehr– daß
p ritard.
sehr ruhig
al-les doch ein Traum, ein Traum nur wär'!
p
p rallent. pp espr.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn ERWIN BANCK gewidmet.

Scherzo

für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Schnell.

Edgar de Glimes, Op. 8.




cresc.


cresc. molto
cresc. molto
(Das zweite Mal leiser.)
(Das zweite Mal leiser.)


pp
breiter
f
a tempo
p
mp
poco rit.
cresc.
D. C. al ⊕, e poi Coda.
Coda.
ff
dimin.
pizz.


cresc. molto
ff
mp
(Das zweite Mal leiser.)
1.
2.
mf
p
pp
mp
breiter
f
a tempo
sul A
poco rit.
D.C. al 𝄌, e poi Coda.
𝄌 Coda.
dim.
pizz.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn ERWIN BANCK gewidmet.

Scherzo

für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Edgar de Glimes, Op. 8.

Violine.

Schnell.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn HUGO VAN DALEN freundlichst gewidmet vom Bearbeiter.

J. S. Bach: ANDANTE (D moll)

aus dem zweiten Brandenburgischen Concerte (F dur).

Für Pianoforte zu zwei Händen
bearbeitet von
August Stradal.



*) Die Bässe sollen in gleicher Weise *pesante* (ja nicht *staccato*, auch nicht *legato*) aber *p* und dumpf gespielt werden. STRADAL.


dolce


p
p
sempre p
m.g.
molto rit.
pp

Klarer Abendhimmel.

(Elisabeth Drügg.)

Ernst Heuser.



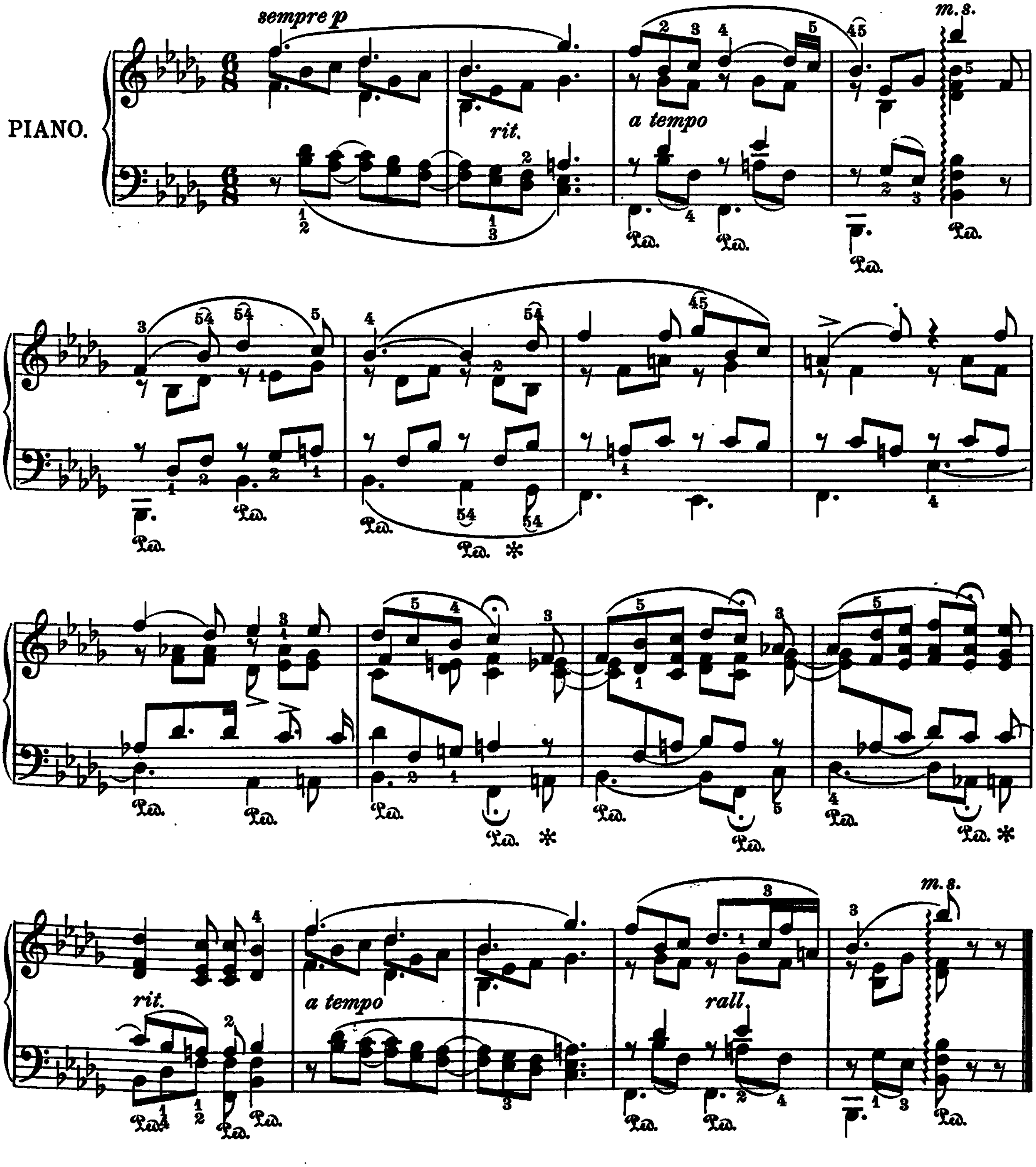
XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ROMANCE.

Ich bin so gern allein
Im stillen Kämmerlein,
Allein mit mir,
Allein mit dir,
Da kann ich recht weinen,
Brauch nicht froh zu scheinen.

Gräfin H. Chotek.

A. Henselt.



WANDERSCHAFT.

(Herm. Hesse.)

Alex. Kömpel, Op. 27.




Più lento.
Brief - lein tat mir weh. Jetzt
Allegro.
schneid' ich ei - nen Stab im Holz, ich weiß ein an - der Land, da
sind die Mädchen nicht so stolz der Lie - be ab - ge - wandt. Im
Tempo I.
Wal - de blüht der Sei - del - bast, kein Brief - lein tut mir weh und


rit.
p
f a tempo
was du mir ge - schrieben hast, schwimmt drau - ßen auf dem See, schwimmt
leggiero
draußen auf dem Bo - densee, schwimmt draußen auf dem See, schwimmt
drau - ßen auf dem Bo - den-see, schwimmt drau - ßen auf dem
See.
f
dim.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Bearbeitet von W. Abert.




A


1.
2.
B
f
sf
p
tr
Trio.


C
cresc.
1.
2.
Marcia D.C.
Marcia D.C.
Marcia D.C.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Violine.

Bearbeitet von W. Abert.



XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

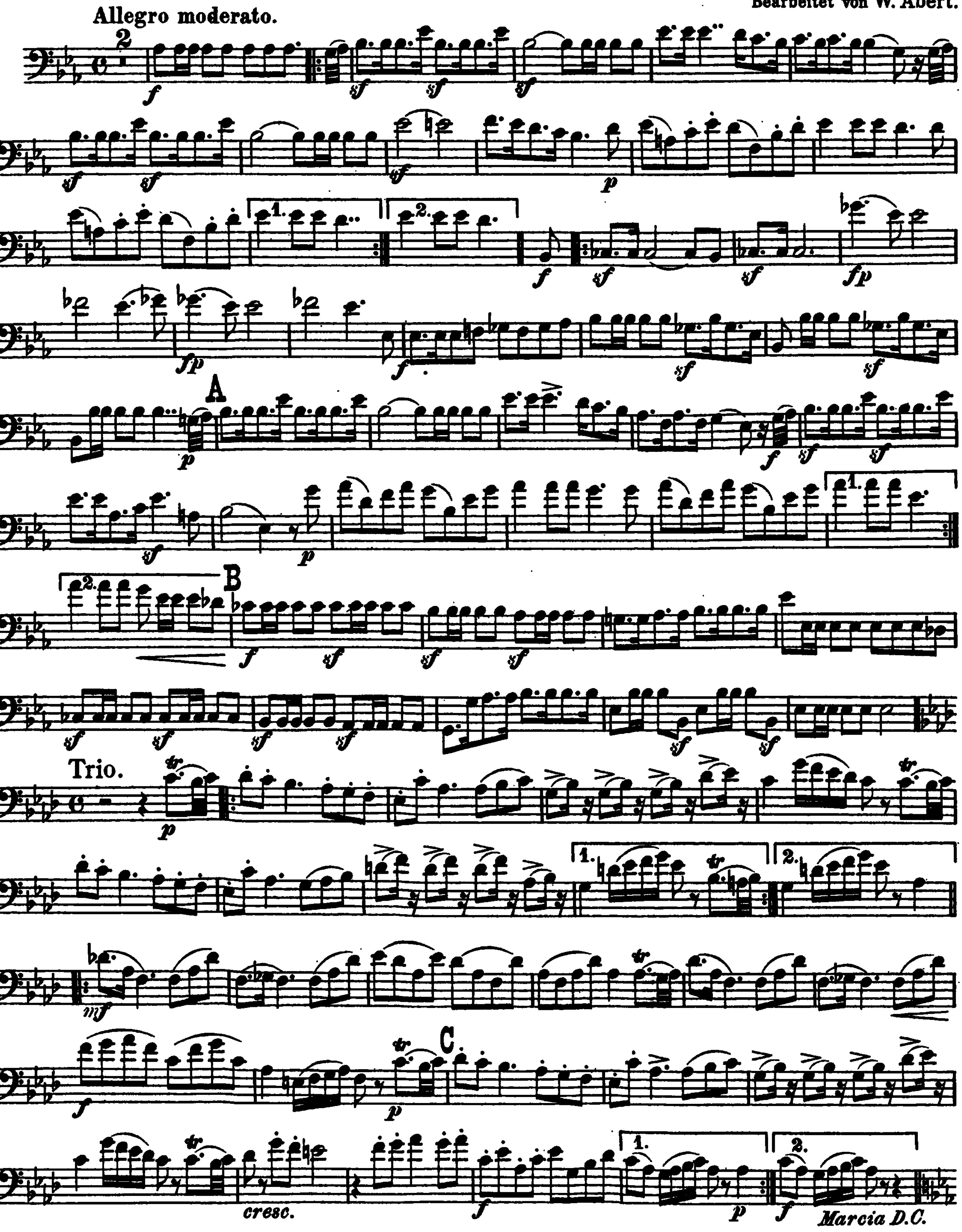
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Pianisten RICHARD TIETZ freundschaftlichst gewidmet.

Kreuzrittermarsch.

G. Walter Scharwenka, Op. 4. Nr. 3.

Allegro moderato.



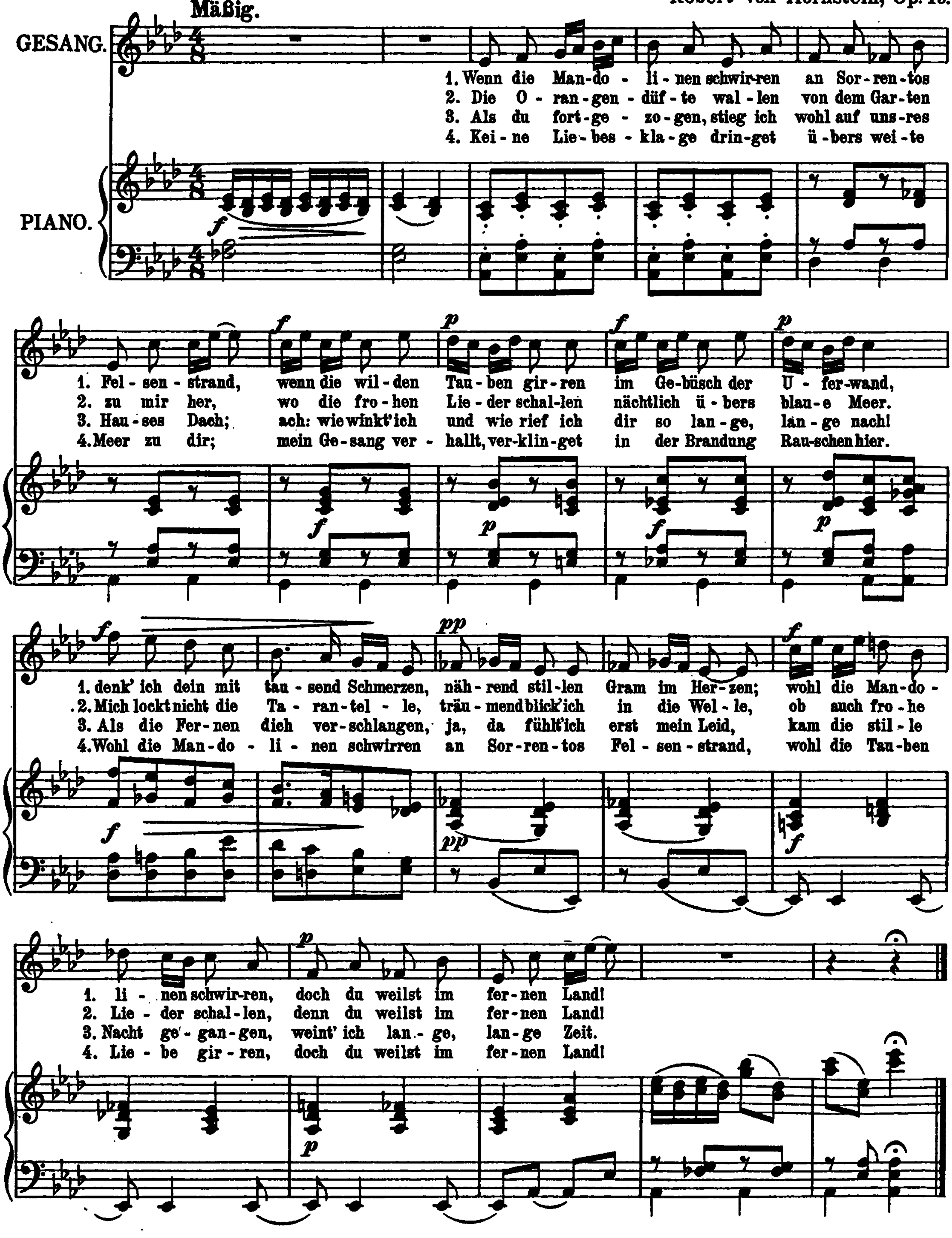

ff
molto marcato
p dolce
e molto legato
cresc.
f
dim.
mf
f
ff
marcatissimo
molto rit.
sf
fff
a tempo
molto rit.
pesante
Fine.
sff
espress.
pp dolce
fz
ten.
mf
decresc.
f ma dolce


(Choral: „Jesu, meine Freude")
cresc.
ff martellato
mf
cresc.
sf
ff
fff
mf
poco rit.
fff a tempo
rit.
a tempo
f ma dolce e molto legato
ff
rit.
dim.
D. C. al Fine.

Das Mädchen von Sorrent.

Franz von Holstein.

Robert von Hornstein, Op. 49.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

STAMMBUCHVERS.

ERNST TOCH.




p
cresc.
sf
(l. H.)
p
cresc.
sf
mf
f
p
poco rit.
a tº
p

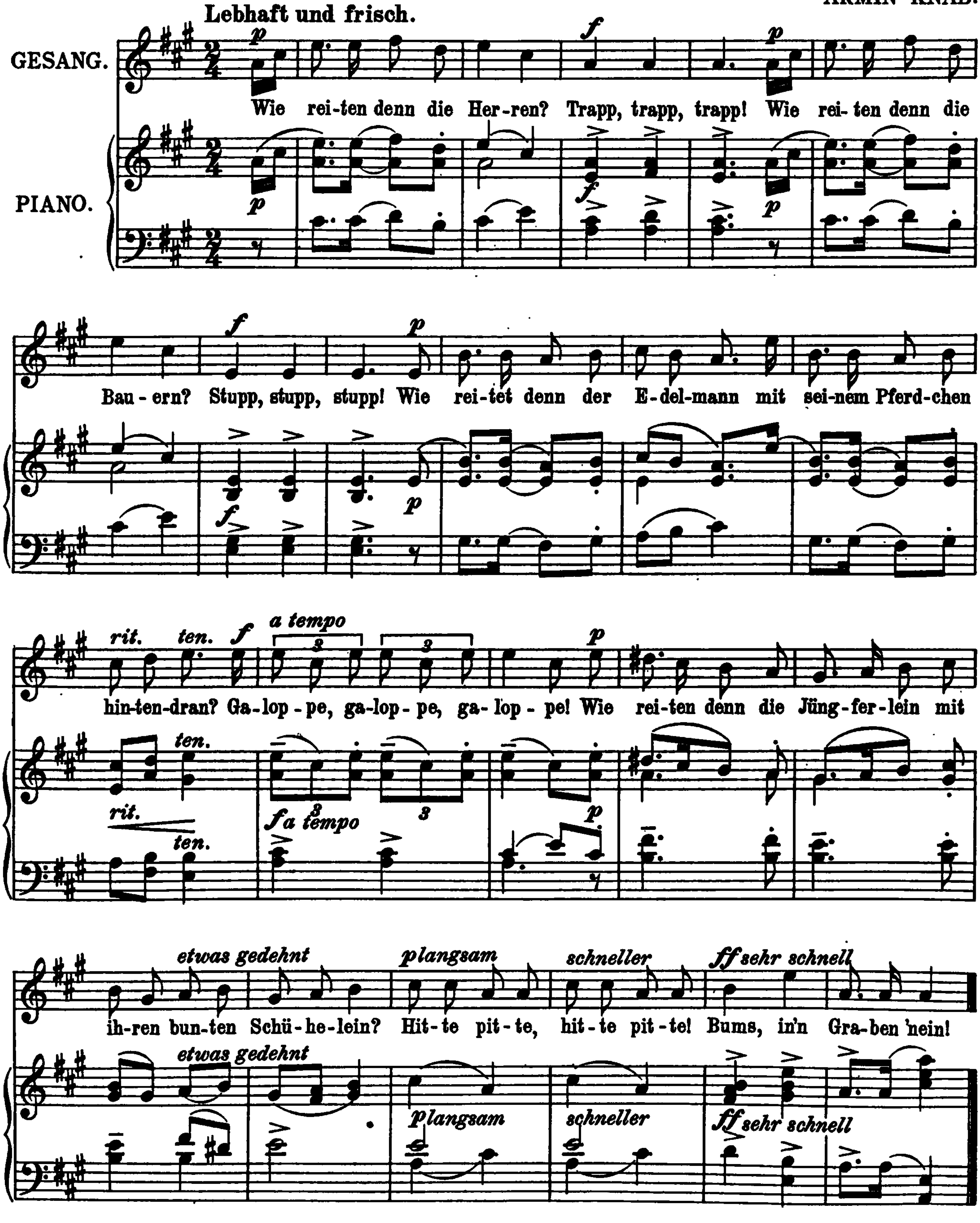

rit.

Für die Jugend.

REITERLIED.

(Alter Kinderreim.)

ARMIN KNAB.



AVE MARIA

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

FRIEDRICH GERNSHEIM.

erstmalig publiziert durch
K. SCHURZMANN.




cresc.
dic - ta, be - ne - dic - ta et be - - ne - dic - ta
cresc.
f
p
fruc-tus ven - tris tu - i, Je - - - - sus.
dim.
p
dolce
pp espr.
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter
dim.
pp
De - - i, o - - ra pro no - bis pec - ca -
cresc.


to - - ri-bus nunc et in ho - ra mor - tis
p
un poco agitato
no - stri, o - ra pro no - bis,
o - ra pro no - bis.
p
A - ve Ma-ri - a, gra - ti - a ple - na,
espr.



Komponiert am 15. Aug. 1860 in Worms.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Kammersänger PAUL SCHMEDES.

MEIN WESEL.

(Martin Boelitz.)

GUSTAV LEWIN.




ments - musik! Das blinkt und glit - zert im Son - nenschein, die lie - be Ju - gend
f
pp
mf
hin - terdrein, und bis zum Tor im strammen Schritt zieht stolz die klei - ne
p
Gar - de mit. Ich
etwas ruhiger
mf espress.
ken - ne wohl an - dre Hei - mat - städ - te, kei - ne doch, die ich lie - ber hät - te,


sehr ausdrucksvoll
keine, die in der Rosenzeit so voll
dolce
tief-heimlicher Seligkeit—
pp
recit.
Ihr lächelt und wollt mich nicht verstehn? Kommt, wenn die Mädel zur
Schule gehn.

AMSELMENUETT.

Musikalischer Scherz.

PHILIPP GEORGE.



*) Zum Artikel „Die Amsel“ im heutigen Heft. Erklärung:
A = Amselruf; Aä = Kleine melodische oder rhythmische Änderung. — N = Nachahmung oder Wiederholung. — V = Verbindung.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Deutscher Trost.

(Ernst Moritz Arndt.)

Heinrich Lang.



XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1914.

Seinem lieben Schüler ERNST MÜNZING gewidmet.

LÄNDLER

für VIOLINE und KLAVIER.

Hans Schmidt.

1. Gemächlich.




2. Ruhig.
p
cresc.
f
1.
2.
mf
rit.
a tempo
3. Animato.
ff

4. Ruhig.



5. Bewegt.




Bewegter.
rit.
Tempo I.
zögernd
p zögernd
Coda.
mf
un poco rit.
a tempo
rit.
ruhig
cresc.
un poco rit.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seinem lieben Schüler ERNST MÜNZING gewidmet.

LÄNDLER
für VIOLINE und KLAVIER.

Violine.

Hans Schmidt.




4. Ruhig.
mf
cresc.
ruhig
f
un poco rit.
p
5. Bewegt.
mf
f
zögernd
p
Bewegter.
f
rit.
Tempo I.
f
zögernd
p
Coda.
mf
un poco rit.
a tempo
rit.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Mir träumte von einem Myrtenbaum."

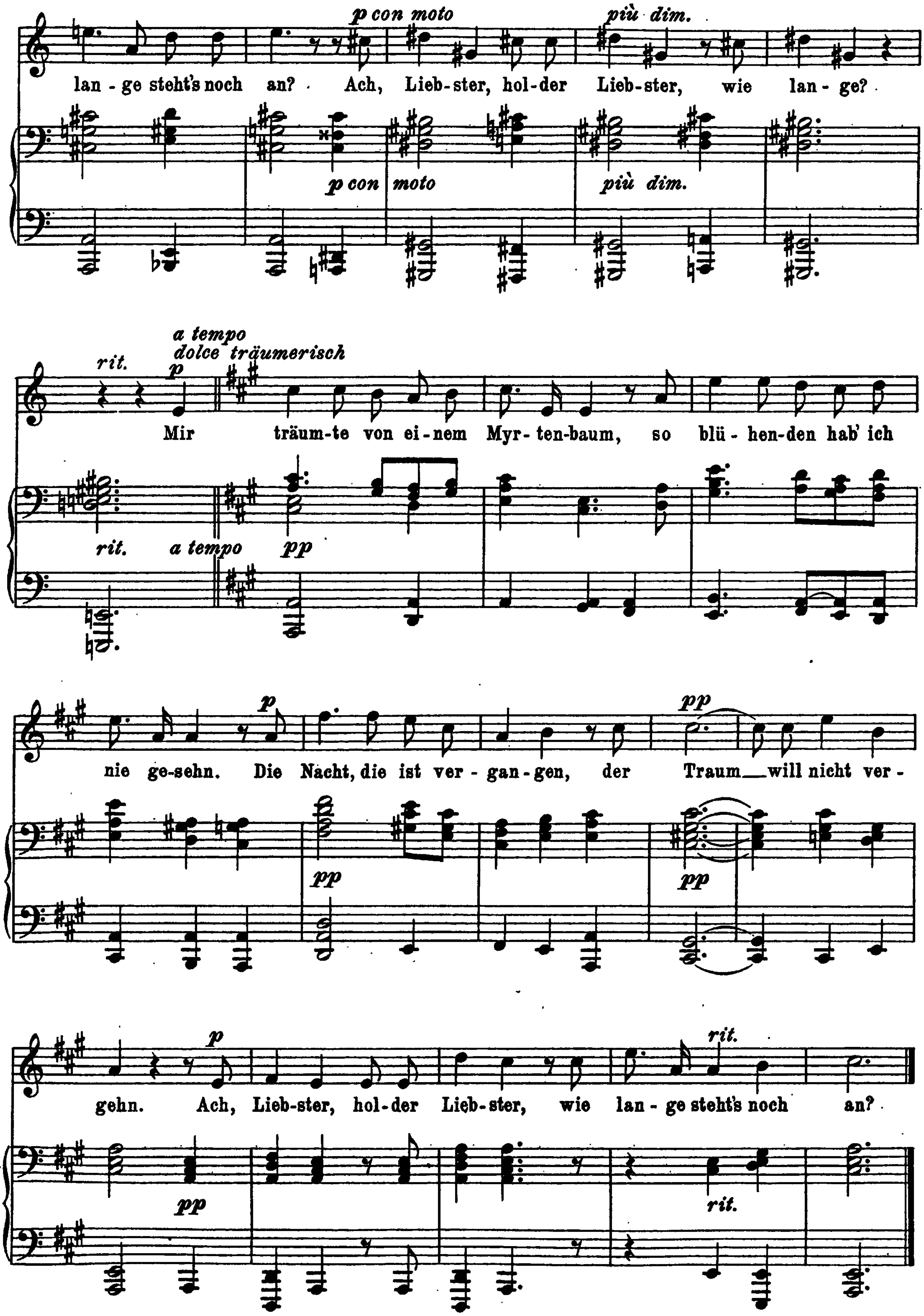
Aus den „Mädchenliedern" von Paul Heyse.

Georg Schumann, Op. 35. Nr. 3.



N. M.-Z. 1403


con moto
cresc.
soll mir nun der Veil-chenkranz? Ich wollt', es wä-ren Myr-ten, da
con moto
cresc.
f
f
a tempo
f marcato
führt' er mich zum Tanz. Zur Kir-chen und her-nach zum Tanz, zur
a tempo
f marcato
rit.
a tempo
f
Kir-chen und zum Tanz. Der Him-mel wär' mir
rit.
a tempo
f
mf zärtlich
dim.
auf-ge-tan! Ach, Lieb-ster, hol-der Lieb-ster, wie
mf
dim.


p con moto
più dim.
lan - ge steht's noch an? Ach, Lieb-ster, hol-der Lieb-ster, wie lan - ge?
p con moto
più dim.
rit.
a tempo
dolce träumerisch
p
Mir träum-te von ei-nem Myr-ten-baum, so blü - hen-den hab' ich
rit. a tempo pp
p
pp
nie ge-sehn. Die Nacht, die ist ver - gan-gen, der Traum will nicht ver -
pp
pp
p
rit.
gehn. Ach, Lieb-ster, hol-der Lieb-ster, wie lan - ge steht's noch an?
pp
rit.

BAGATELLE.
(Auf sanften Wogen.)

Sanft fließend, nicht schleppend.

Gottfried Rüdinger.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Zwerg und die Infantin.

Aufführungsrecht vorbehalten

Nr. 4. Marientanz der Tänzerknaben

Bernhard Sekles.



M. B. 619


f
19
(Doppeltriller ad libitum)
21
espress.
23
dim.
p ma espress.
25
p ma espress.
cresc.
27
f
29
f
31
mf
mf



33
35
cresc.
37
39
espress.
41
43
45
47

Ständchen aus „Don Juan“ von Chr. W. v. Gluck.

Für Klavier bearbeitet
und herausgegeben von
Dr. Max Arend.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Elegie.

Andante sostenuto con espressione.

Ferdinand Krauß.




p
pp
p
p
mp
cres - - cen - do
mf
mf
mp
mp
mf
mf marc.
f
p
p


pp
pp dim.
p
mf
cresc.
f sul A
rubato
colla Viol.
marc.
mp legato
p e dolce
marc. poco
p l. H.


8
f
dolce
f
espress.
p
mf
mp
cresc.
p
dim.
pp
dolciss.
slentando
espr.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Elegie.

Violine.

Andante sostenuto con espressione.

Ferdinand Krauß.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Ober-Regierungs-Rat Dr. FERD. FREUDENFELD zu eigen.

Morgenständchen.

Poco allegretto e grazioso. (♩= 84-80) **M. J. Erb.**



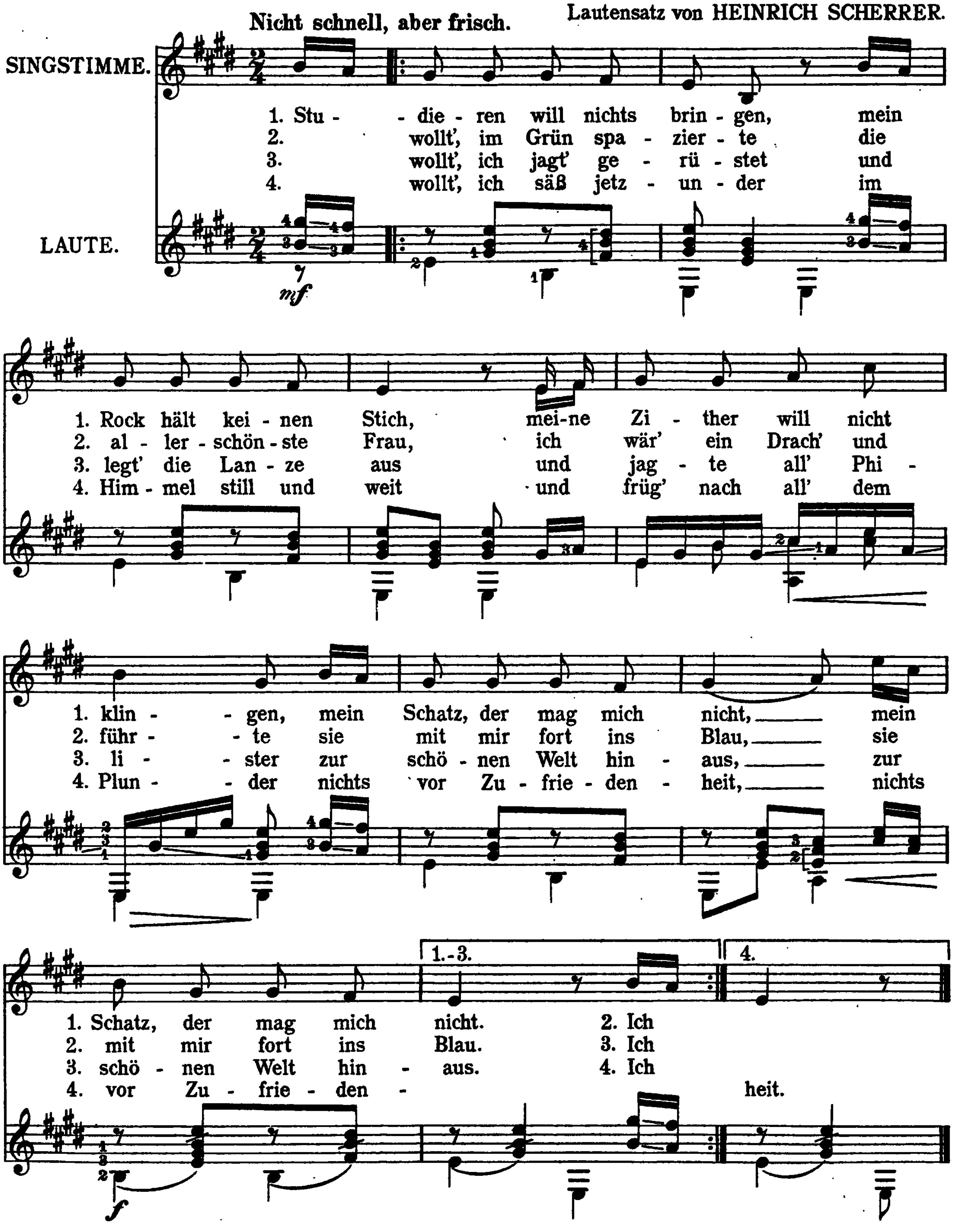

Più lento e con sentimento.
p
pp
poco animato
cresc e molto espress.
dim. perdendosi
pp
poco rit.
Tempo I.
dolce
non legato
rall.
sfz
marc.
a tempo
dolce


Più rit.
dolciss.
una corda
poco marc.
poco rall.
Più lento e con sentimento.
dolce
cresc. e
molto espress.
poco animato
dim.
perdendosi
pp
poco rit.
a tempo
dolce
poco rit.
Più lento.
pp
espress.
a tempo
pp
rall.

Der verzweifelte Liebhaber.

Eichendorff.

Singweise von ROBERT KOTHE.
Lautensatz von HEINRICH SCHERRER.



Die Bogen bedeuten hinüberfahren mit dem Daumen, die Strichlein durchstreichen mit dem Daumen.

 N. M. Z. 1317

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von **Carl Grüninger**, Stuttgart-Leipzig.

Präludium von J. S. Bach

aus dem wohltemperierten Klavier.

Bearbeitet von
W. Abert.

Lento moderato. ♩=100.




cresc.
p
cresc.
f
tr
fz
sf
sf
fp dolce
tr
cresc.
cresc.
sf
sf
f
f
tr
dimin.
dimin.
p
tr
rallent.
pp rallent.

CHRISTKIND.

Gedicht von Wilh. Hey.

Gustav Lazarus.




cresc.
geht auf al - len We - - gen mit uns ein und
cresc.
ritard.
aus,
f tranquillo
ist auch mir zur Sei - te, still und un - er -
ritard.
f tranquillo
cresc. e ritard.
kannt, daß es treu mich lei - te an der lie - ben
f
cresc. e ritard.
f
Hand.
f sempre

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

TROTZKOPF.

Heinrich Schalit, Op. 6b

Non troppo vivo ed assai marcato. *(Nicht zu schnell und scharf akzentuiert.)*



Mit besonderer Genehmigung des Wunderhornverlags in München entnommen aus: Heinrich Schalit, „Jugendland" acht leichte Klavierstücke (Op. 6).


poco accel.
p
dolce espress. e poco riten.
pp
sff acceler.
sf
sf
sf
f in tempo


sempre stacc.
sf
sff
pp
R. H.
L. H.
allarg.
f

VERGESSEN.

Gedicht von H. Eschlbach.

Matthäus Koch.



PRÄLUDIUM.

Moderato assai.

Karl Zuschneid, Op. 81, I.




p dolce
pp
mf a tempo
riten.
p
mf
decresc.
cresc.
un poco stringendo
cresc
f poco a poco allargando
pesante
a tempo
dim.
p
mf
f
decresc.
poco a poco più lento
ritard.
tranquillo
lento
calando
pp

Gassenhauer.

(Karl Holtei.)

Alex. Kömpel, Op. 21.




f a tempo
p un poco lento
1. „Gas - sen hau - er" hei - ßen!
2. die zu-rück es wei - sen.
3. Neid auf lust'-gen Rei - sen.
Lied - lein, Lied - lein, Lied - lein kling'
f a tempo
p un poco lento
mf
nach be-kann - ten Wei - sen!
f
Lied - lein, Lied - lein,
Lied - lein kling' nach be-kann - ten Wei - sen!
p
1. 2.
3.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Philipp Emanuel Bach:

Mittelsatz aus der Klaviersonate in A-dur.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
Armin Knab.




dim.
p
dim.
p
f
f
p
p
p
p


mf
mf
p
mf
espr.
più f
più f
espr.
f
f


p
p
f
f
p
p
espr.
mf
più f
ff
mf
f
ff
tr

XXXV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MENUETT.

Wolfgang Pfleiderer.



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


p poco a poco cresc.
f
poco rit.
a tempo
poco f
f pompös
poco rit.
poco f
Fine.


TRIO. (sehr gehalten)
p leicht
p
poco rit.
espress.
a tempo
poco f
3
(marc.)
f
rit.
a tempo
p
pp
p
poco f
poco rit.
p zart
D.C. al Fine.

„Schlaflied" aus der Liebesmesse.

Dichtung von Will Vesper.

Hermann Zilcher, Op. 27.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Philipp Emanuel Bach:

Mittelsatz aus der Klaviersonate in A-dur.

Violine.

Für Violine und Klavier bearbeitet von
Armin Knab.

Poco adagio. (♪ = 60)



Violine.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seiner Schwester ANNA SCHMIDT gewidmet.

SCHERZO.

Hans Schmidt.




Tempo I.
p
segue
cresc.
f
dim.
riten.
mf a tempo
2 1


f
Etwas ruhiger.
espr.
espr.
molto espr. e
rit.
espr.
a tempo
espr.
molto espr. e rit.


Tempo I.
f
segue
un poco rit.
p a tempo
f
ff
G.P.
string.
1
f
p
p
cresc.
ff

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

MELODIE.

Gottfried Rüdinger.




cresc.
f
dim. e rit.
Langsam.
p
poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo
rit.
Tempo I.
p
cresc.
poco rit.
mp a tempo
pp rit.
pp a tempo
a tempo
poco rit.
molto espress.
p a tempo
cresc.
mf
dim. e rit.
p
pp

„Es ist vorbei!"

Gedicht von M. v. Westerhove.

Alfred Schüz.




weiht.– Wie fröh - lich band zum Strauß ich sie für ihn! für ihn, o
p
p dolce
sü - ße Müh'! Wie
f
p
f
er's gedankt? o fragt mich nicht! Er - lo - schen ist mein Stern, mein Licht! Es
p cresc.
f
ritard.
rit.
ist vor-bei, die Welt mir leer, er liebt mich doch ja nim-mermehr– daß
p
ritard.
rit.
sehr ruhig
al - les doch ein Traum, ein Traum nur wär'!
sehr ruhig
p
p rallent.
pp espr.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn ERWIN BANCK gewidmet.

Scherzo

für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Schnell. Edgar de Glimes, Op. 8.




p
cresc.
p
cresc.
f
f
p
cresc.
cresc.
f
f
p
p


cresc. molto
cresc. molto
(Das zweite Mal leiser.)
(Das zweite Mal leiser.)
ff
mp
ff p
mp
1.
2.
mf
mf
p
pp
pp
mp
mp


breiter
a tempo
breiter
a tempo
poco rit.
a tempo
a tempo
poco rit.
cresc.
D. C. al ⊕, e poi Coda.
Coda.
dimin.
dimin.
pizz.

Violine.


cresc. molto
ff
mp
(Das zweite Mal leiser.)
3
1.
2. 2
mf
1
p
pp
mp
breiter
f
a tempo
sul A
poco rit.
D.C. al 𝄌, e poi Coda.
Coda.
dim.
pizz.

XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn ERWIN BANCK gewidmet.

Scherzo

für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Edgar de Glimes, Op. 8.

Violine.

Schnell.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn HUGO VAN DALEN freundlichst gewidmet vom Bearbeiter.

J. S. Bach: ANDANTE (D moll)

aus dem zweiten Brandenburgischen Concerte (F dur).

Für Pianoforte zu zwei Händen
bearbeitet von
August Stradal.



*)Die Bässe sollen in gleicher Weise *pesante* (ja nicht *staccato*, auch nicht *legato*) aber *p* und dumpf gespielt werden. STRADAL.


dolce


p
sempre p
m.g.
molto rit.
pp

Klarer Abendhimmel.

(Elisabeth Drügg.)

Ernst Heuser.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

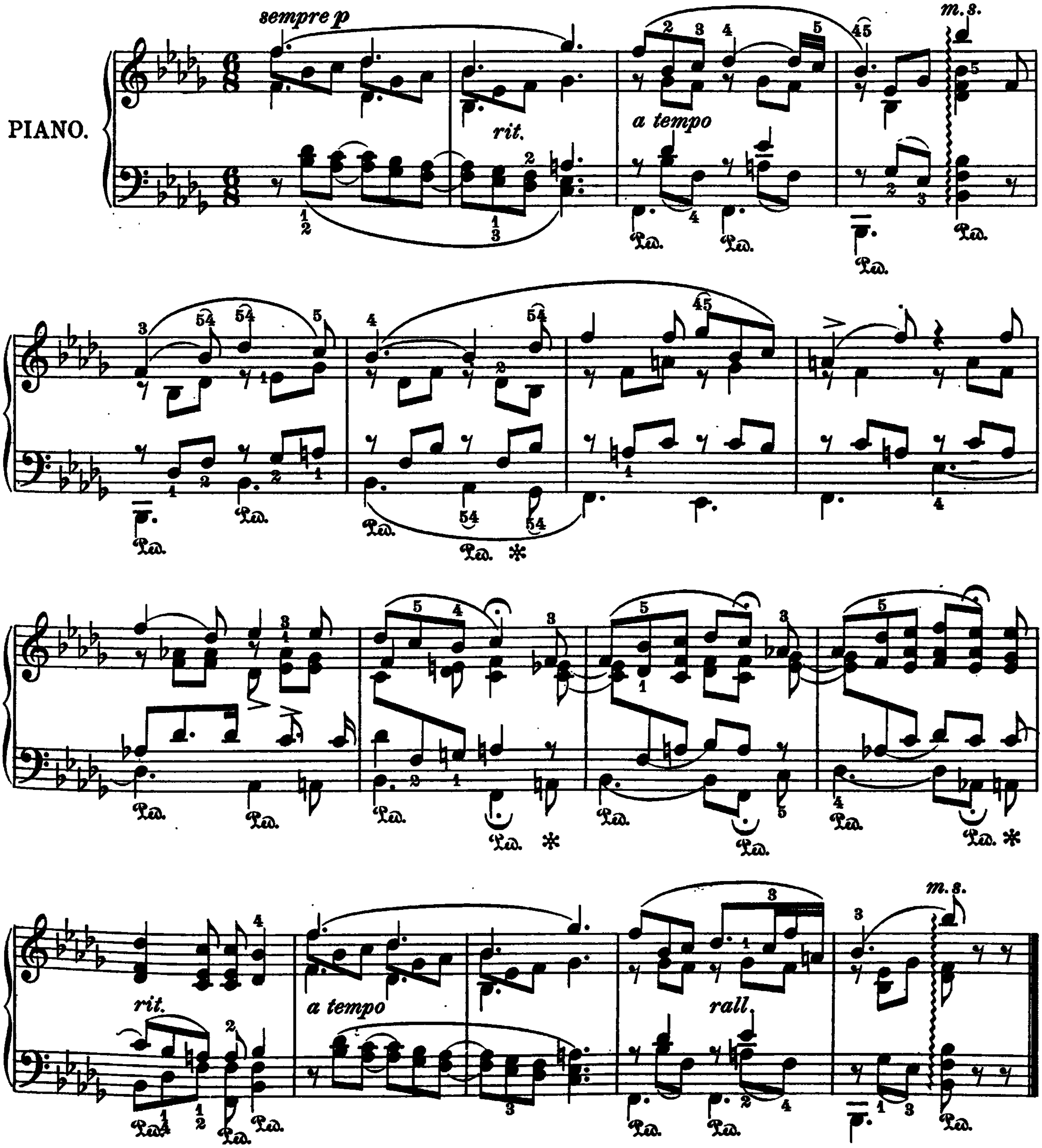
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

ROMANCE.

Ich bin so gern allein
Im stillen Kämmerlein,
Allein mit mir,
Allein mit dir,
Da kann ich recht weinen,
Brauch nicht froh zu scheinen.

Gräfin H. Chotek.

A. Henselt.



Mit Genehmigung des Verlegers P. Jürgenson in Moskau. N. M.-Z. 1423

WANDERSCHAFT.

(Herm. Hesse.)

Alex. Kömpel, Op. 27.




Più lento.
Brief - lein tat mir weh.
Jetzt
Allegro.
schneid' ich ei - nen Stab im Holz, ich weiß ein an - der Land, da
sind die Mädchen nicht so stolz der Lie - be ab - ge - wandt.
Im
Tempo I.
Wal - de blüht der Sei - del - bast, kein Brief - lein tut mir weh und


rit.
p
f a tempo
was du mir geschrieben hast, schwimmt drau - ßen auf dem See, schwimmt
leggiero
draußen auf dem Bo-densee, schwimmt draußen auf dem See, schwimmt
drau - ßen auf dem Bo - den-see, schwimmt drau - ßen auf dem
See.
f
dim.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Bearbeitet von W. Abert.




A


1.
2.
B
Trio.
1.
2.


mf
mf
f
p
f
p
f
p
C
tr
cresc.
cresc.
cresc.
1.
2.
Marcia D.C.
Marcia D.C.
Marcia D.C.

XXXV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1914.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Violine.

Bearbeitet von W. Abert.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.

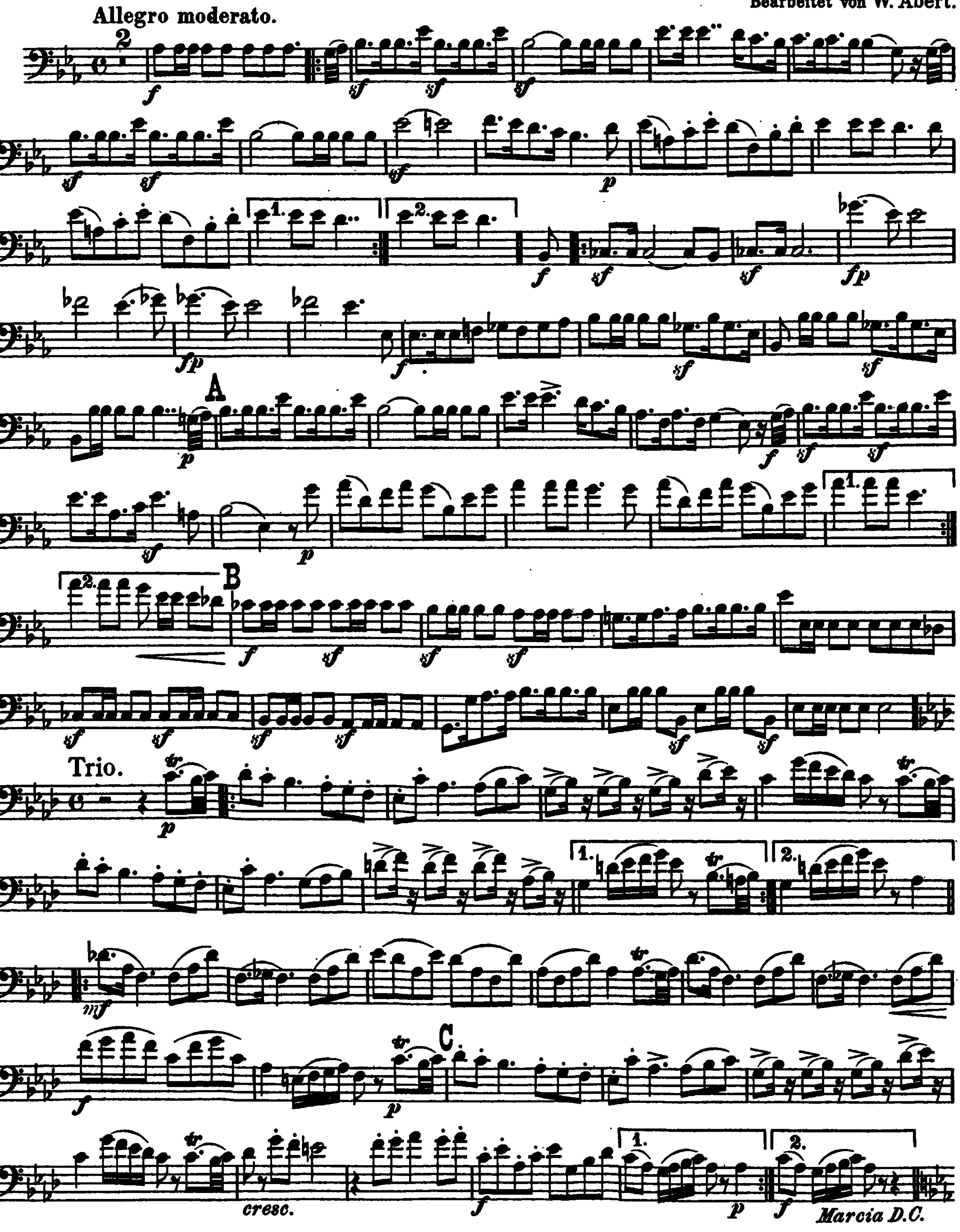
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Militärmarsch No. 3 von Fr. Schubert, Op. 51.

Für Violine, Violoncell und Klavier.

Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Pianisten RICHARD TIETZ freundschaftlichst gewidmet.

Kreuzrittermarsch.

G. Walter Scharwenka, Op. 4. Nr. 3.



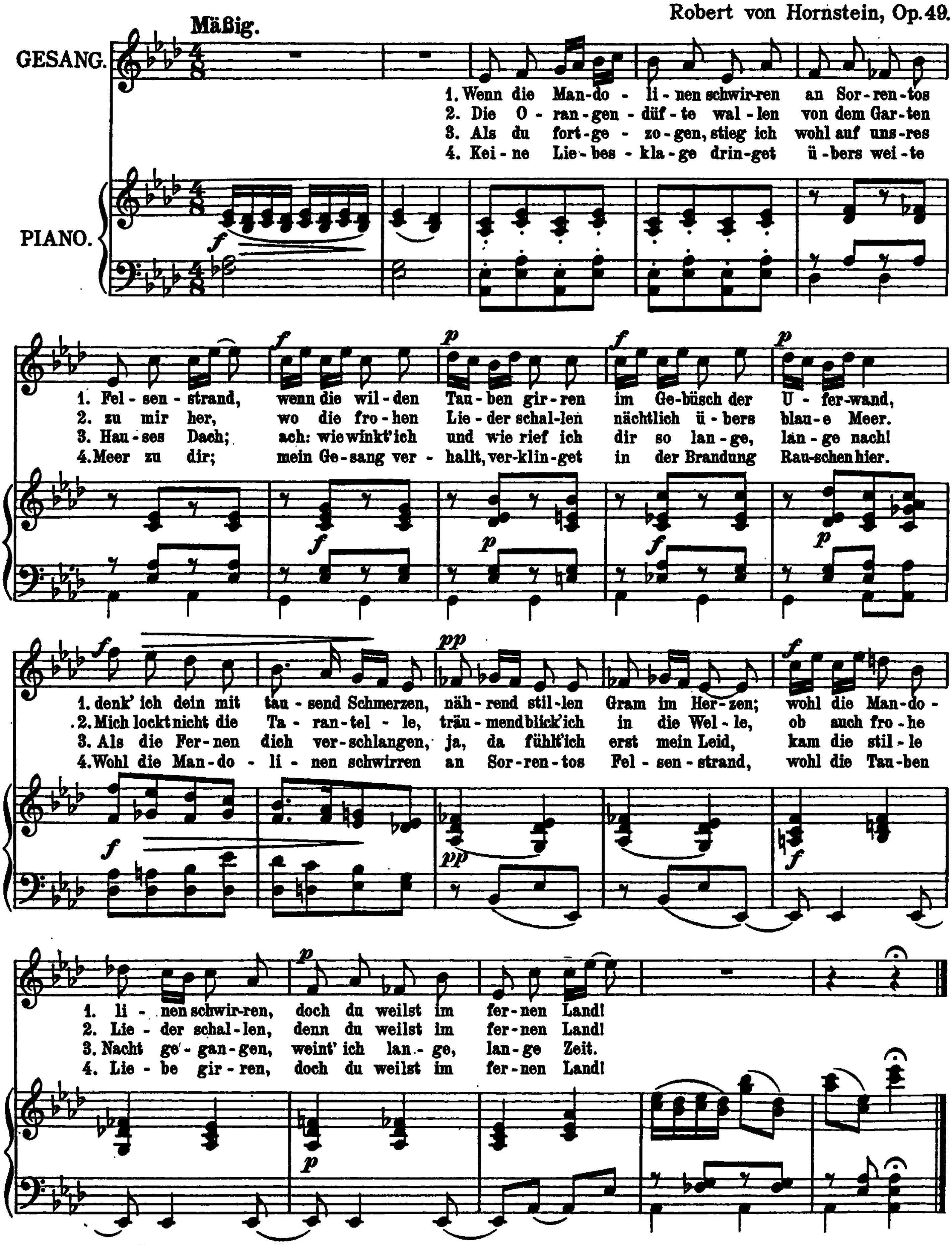

ff
molto marcato
p dolce
e molto legato
cresc.
f
dim.
mf
f
ff
marcatissimo
molto rit.
sf
fff
a tempo
molto rit.
pesante
Fine.
sff
espress.
pp dolce
fz
ten.
mf
decresc.
f ma dolce


(Choral: „Jesu, meine Freude")
cresc.
ff martellato
mf
cresc.
sf
ff
fff
mf
poco rit.
fff a tempo
rit.
a tempo
f ma dolce e molto legato
ff
rit.
dim.
D.C. al Fine.

Das Mädchen von Sorrent.

Franz von Holstein.

Robert von Hornstein, Op. 49.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

STAMMBUCHVERS.

ERNST TOCH.




p
cresc.
sf
(l.H.)
p
cresc.
sf
mf
f
p
poco rit.
a t°
p

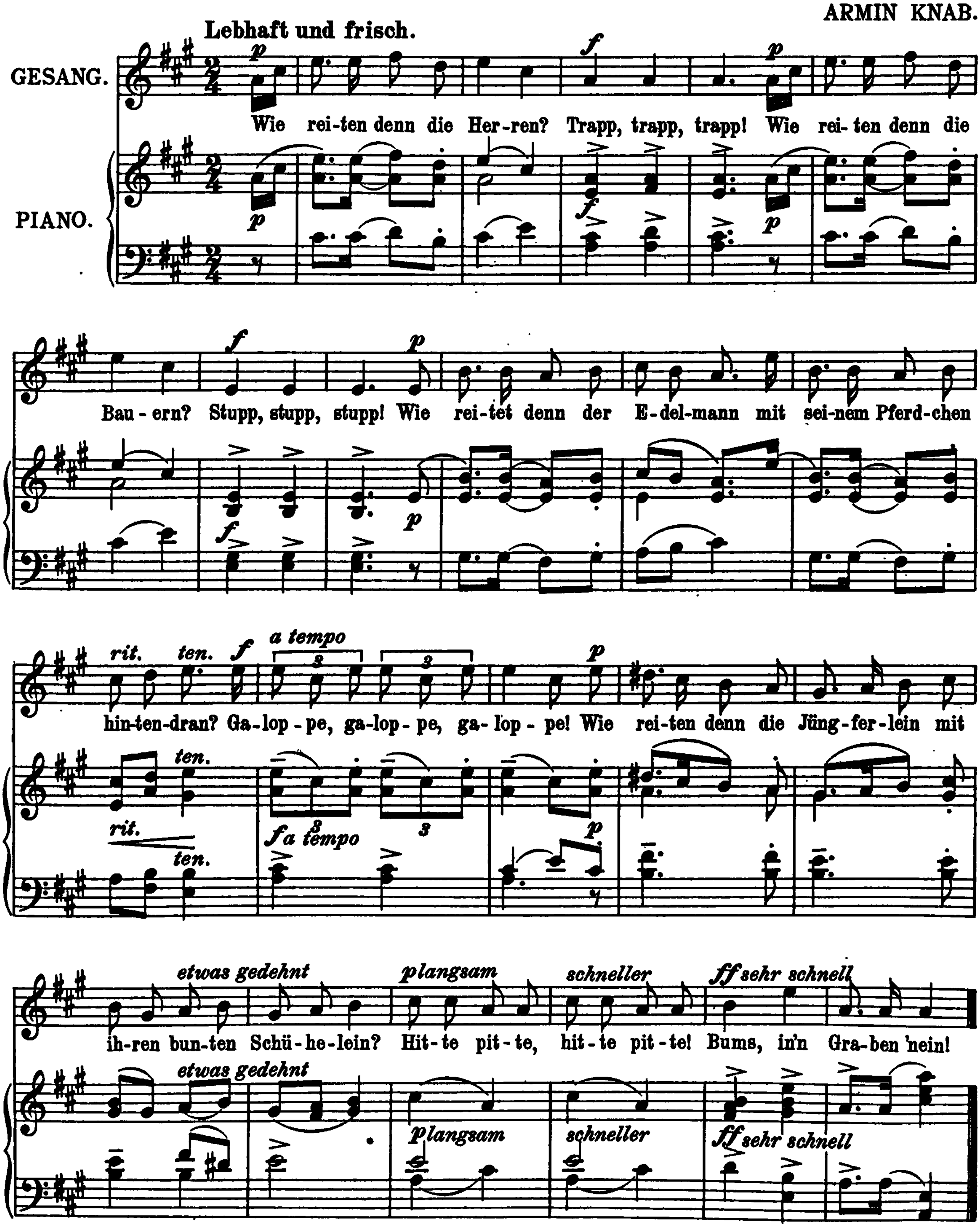

p
f
p
p
pp
ppp
p
rit.

Für die Jugend.

REITERLIED.

(Alter Kinderreim.)

ARMIN KNAB.

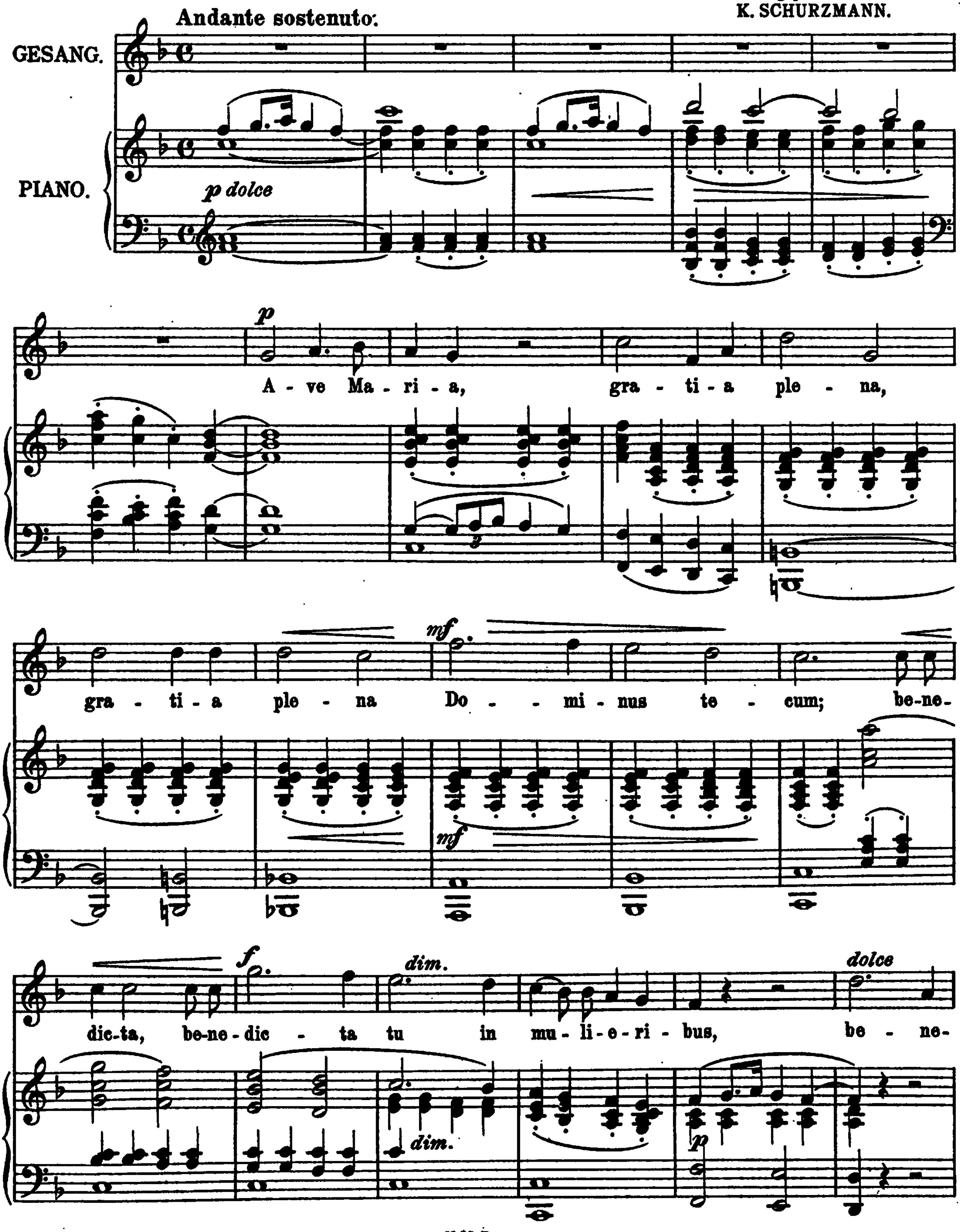


AVE MARIA

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

FRIEDRICH GERNSHEIM.

erstmalig publiziert durch
K. SCHURZMANN.




cresc.
dic - ta, be - ne - dic - ta et be - - ne - dic - ta
cresc.
f
p
fruc-tus ven - tris tu - i, Je - - - - sus.
dim.
p
dolce
pp espr.
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter
dim.
pp
De - - i, o - - ra pro no - bis pec - ca -
cresc.


to - - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis
p
un poco agitato
no - stri, o - ra pro no - bis,
o - ra pro no - bis.
p
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,
espr.



Komponiert am 15. Aug. 1860 in Worms.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Kammersänger PAUL SCHMEDES.

MEIN WESEL.

(Martin Boelitz.)

GUSTAV LEWIN.




ments - musik! Das blinkt und glit - zert im Son - nenschein, die lie - be Ju - gend
hin - terdrein, und bis zum Tor im strammen Schritt zieht stolz die klei - ne
Gar - de mit. Ich
ken - ne wohl an - dre Hei - mat - städ - te, kei - - ne doch, die ich lie - ber hät - te,
f
pp
mf
p
etwas ruhiger
mf espress.


sehr ausdrucksvoll
keine, die in der Rosenzeit so voll
dolce
tiefheimlicher Seligkeit—
pp
recit.
Ihr lächelt und wollt mich nicht verstehn? Kommt, wenn die Mädel zur
Schule gehn.

AMSELMENUETT.

Musikalischer Scherz.

PHILIPP GEORGE.



*) Zum Artikel „Die Amsel“ im heutigen Heft. Erklärung:
A = Amselruf; Aä = Kleine melodische oder rhythmische Änderung. – N = Nachahmung oder Wiederholung. – V = Verbindung.

XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Deutscher Trost.

(Ernst Moritz Arndt.)

Heinrich Lang.



XXXV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1914.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seinem lieben Schüler ERNST MÜNZING gewidmet.

LÄNDLER
für VIOLINE und KLAVIER.

Hans Schmidt.



2. Ruhig.



3. Animato.



4. Ruhig.



5. Bewegt.




Bewegter.
rit.
f
rit.
Tempo I.
zögernd
f
p
p zögernd
Coda.
un poco rit.
mf
mf
un poco rit.
a tempo
rit.
a tempo
rit.
ruhig
p
cresc.
f
un poco rit.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Seinem lieben Schüler ERNST MÜNZING gewidmet.

LÄNDLER
für VIOLINE und KLAVIER.

Violine.

Hans Schmidt.




4. Ruhig.
mf
cresc.
ruhig
f
un poco rit.
p
5. Bewegt.
mf
f
zögernd
p
Bewegter.
f
rit.
Tempo I.
f
zögernd
p
Coda.
mf
un poco rit.
a tempo
rit.